

# كلمة التحرير

نضع بين يدي القارئ في هذا العدد من مجلة الآداب الأجنبية ملفاً متميزاً عن ماهية الأدب ، السؤال الذي طرحناه في العدد الماضي ووعدنا استكمالاً في العدد الحالي . ومع درايتي بصعوبة البحث عن أجوبة لسؤال « ما هو الأدب » فاني اعتبر المقالات التسع المقدمة في هذا العدد جهداً جاداً ومسؤولاً في المحاولة للإجابة على هذا التساؤل . وقد لا يكون الجواب مباشراً على الإطلاق بل قد يظن القارئ للوهلة الأولى ان لا علاقة بما يقرؤه بالسؤال المطروح ولكنه ما ان يستغرق في قراءته وما ان يطلع على ما جادت به اقلام عالمية في هذا الصدد الى ان تبدأ صيغة ما للجواب تتشكل في فكره ووجدانه . وكما هو معلوم لا يوجد جواب سهل ومباشر لسؤال بهذه الدقة والصعوبة ولكن الجواب يتخذ شكل دراسات عامة وشاملة ومفيدة توصي بالنهاية بنوع من الجواب .

فمقالة تيري إيفلتون والتي ترجمها نائر ديب تبحث برصانة وعمق واتزان تعريفاً للأدب عن طريق محاولة تعريف الأجناس الأدبية واستخدام المقاربات بينها والفرق بين اللغة التي تستخدم بشكل عادي وبين الأدب

ويستنتج ان لاحكام القيمة التي تطلق على الادب علاقة وثيقة بالإيديولوجيات الاجتماعية ، فهي لا تشير في النهاية الى مجرد ذوق خاص ، وانما الى الافتراضات التي تمارس بها جماعات اجتماعية معينة سلطتها على الآخرين وتحافظ عليها .

وتبحث مقالة بلانشير والتي ترجمتها الدكتورة فاطمة الجبوسي في توجه الادب الى ذاته ومحاولة العودة الى كنهه . اما مقالة يو . ي . ساخاريكوف والتي ترجمها الدكتور غسان مرتضى فهي دراسة متزنة ومفيدة عن تأثير الادب الروسي وخاصة اعمال دوستوفسكي على الادب الواقعي في امريكا .

اما دراسة الكاتب صلاح حاتم عن الادب الالماني فولفغانغ بورشرت « صرخة جيل بلا وداع » فهي قطعة ادبية متميزة تنبض حيوية وتربط بين الانسان والادب والسياسة والتاريخ بأسلوب سهل ممتنع . على ان هذه الدراسة يجب ان تستكمل بقراءة القصتين للكاتب بورشرت نفسه لأنهما تشكلان تطبيقاً مقنعاً للاحكام التي اطلقها الكاتب في المقال . والقصتان موجودتان في ملف القصة وهما « ساعة المطبخ » و « في الليل تنام الجرذان » . تشير هذه المقالة دون ادعاء اسئلة هامة عن ماهية الادب ودور الادب والاديب خاصة في الاوقات التي يتعرض بها جيل بأكمله الى عمى الألوان ، يبقى المبدع الحق مثل بورشرت هو الوحيد المبصر .

اما مقال جيسو اف ميوش « من المنفى » والذي ترجمه هاتف الجنابي فيبدو وللبؤلة الاولى وكان لا علاقة له بموضوع الملف . ولكن محور النقاش يصب في جوهر الملف . ومحور النقاش هو ان ثمة علاقة سرية تربط إبداع الفرد بارضى اسلافه ، بالتراب والضوء ، بتدريب الكلام

العائلي . يقال إن مصادر الإلهام قد تنضب حينما يسكن المرء في الخارج . ومقال محمد إدريس « همسة عتاب في اذني حنا عبود » يشكل بداية حوار نرحب به بين القراء وما يصدر على صفحات المجلة لأن مقالة إدريس هي حوار بناء لمقال « ماهية الأدب » بقلم حنا عبود والذي نشرناه على صفحات مجلتنا في العدد الماضي . ولن اعلق هنا ولكني اترك للقارئ حق التقييم .

نستكمل العدد ببعض من روائع القصص وبمسرحية « سكان المستنقع » للكاتب الافريقي « وول سوينكا » ترجمة سعيد السطلي .

بقي ان نقول ان قدرتنا على تقديم عدد من هذا النوع تعود الى استجابة قرائنا المشكورة في بذل الجهد المتاني والحريص في محاولة دؤوب لمعالجة سؤال اساسي شغل اسلافنا ولا شك انه سيشغل من يستكملون الطريق بعنا ، الا وهو « ما هو الأدب » . ولا يهدف اي كاتب جاد الى الإجابة عن سؤال كهذا إجابة محددة ومقتضبة بل إن مثل هذا السؤال يدفع بالباحثين للفokus في نقاشات ومناظرات ومراجعات تزيد السؤال عمقا وحدة وتزيد الجواب متعة وغنى وعل هذا هو الهدف الاساسي من طرح هذا السؤال في ملفين من ملفات الآداب الأجنبية . إذا نجحت محاولتنا في دفع قراء آخرين الى البحث والتفكير في هذه المسألة الهامة القديمة الجديدة ابدا تكون قد حققنا بعضاً من مبتغانا .

والله من وراء القصد

امينة التحرير

د . بشينة شعبان

---

# الادب والنظرية الأدبية

## اشكالية التعريف

تيري إيفرتون

ترجمة: فخر ديب

ARCHIVE

إن كان ثمة نظرية أدبية ، فلا بد أن يكون هناك ادب هي نظريته .  
ويمكننا أن نبدأ ، إذا ، بطرح السؤال : ما الادب ؟

لقد قامت محاولات عديدة لتعريف الادب . حيث يمكن تعريفه ،  
على سبيل المثال ، بأنه كتابة « تخيلية » imaginative بمعنى التخيل\*  
أي كتابة ليست حقيقية بالمعنى الحرفي للكلمة . ولكن حتى التفكير الاسرع

---

\* Fiction : مصطلح عام ومبهم يستخدم للتعبير عن عمل تخيلي نثري في الغالب.  
وهو لا يغطي النثر والدراما عادة على الرغم من أن كلا منهما شكل من التخيل ،  
فكلاهما مصاغ أو مفرغ في قالب ومخترع أو مختلق . وعموما فإن هذا المصطلح  
يستخدم للرواية والقصة والأجناس المتعلقة بها ، ومن هنا ترجمته بـ « القص »  
في كثير من الأحيان . وسوف نستخدم في هذه الترجمة كلا المصطلحين « قصي »  
و « تخيل » ، تبعاً للسياق .



فيما يضمه الناس عموما تحت عنوان الأدب يوحى بأن هذا التعريف لا يفي بالغرض . فالأدب الانجليزي في القرن السابع عشر يضم شكسبير و Webster ، ومارفل و ميلتون ، لكنه يمتد أيضا ليطال مقالات فرانسيس بيكون ، ومواعظ جون دن ، والسيرة الذاتية الروحانية لبنيان وكل ما كتبه السير توماس براون . بل إنه قد يشتمل عند الحاجة على لويثان هوبز وتاريخ الثورة للكلاريندون . ويحتوي الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر ، إضافة الى كورني وراسين ، حكم لاروش فوكولد ، والكلمات التي القاها بوسويه في المآثم ، ومقالات بوالو في الشعر ، ورسائل مدام سيقيني الى ابنتها وفلسفة ديكاوت وباسكال . أما الأدب الانجليزي في القرن التاسع عشر فيضم عادة لامب ( على الرغم انه لا يضم بنتام ) ، وماكولي ( ولكن ليس ماركس ) ، وميل ( ولكن ليس داروين أو هربرت سبنسر ) .

وإذا ، فإن التمييز بين « الواقعة » fact و « التخيل » ، يبدو من غير المحتمل أن يمضي بنا بعيدا ، وذلك على الأقل لأن هذا التمييز ذاته هو موضع شك في الغالب . وثمة من يجادل ، مثلا ، أن مقابلتنا بين الحقيقة « التاريخية » والحقيقة « الفنية » لا تنطبق أبدا على الساعات \* الإيسلندية القديمة (١) . ويبدو أن كلمة « رواية » قد استخدمت ، في إنجلترا نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر ، لكل من الأحداث الحقيقية والتخيلية ، وحتى التقارير الإخبارية لم تكن تعتبر

---

\* Saga : الساعات سرديات نثرية ايسلندية واسكتدنافية قروسطية تحكي عن بطل مشهور أو عن عائلة وكذلك عن مآثر الملوك والحاربين . وقد ظل معظمها شلويا حتى القرن الثاني عشر حيث بدأ تدوينها .

وقائعية إلا بالكاد . فلم تكن الروايات والتقارير الاخبارية وقائعية على نحو واضح ولا تخيلية على نحو واضح : وبالتالي فإن تمييزاتنا الحادة بين هذين الصنفين لا تقبل التطبيق (٢) . ولا ريب أن غيبين قد حسب انه كان يكتب الحقيقة التاريخية ، وربما هكذا حسب أيضا مؤلفو سفر التكوين ، ولكنهم يقرؤون الآن بمثابة « واقعة » من قبل البعض و « تخيل » من قبل البعض الآخر ، ومن المؤكد أن نيومان قد حسب ناملاته اللاهوتية حقيقية ولكنها اليوم « أدب » بالنسبة لكثير من القراء . وعلاوة ، فإن « الأدب » حين يضم الكثير من الكتابة « الوقائعية » ، يقتضي أيضا قدرا وافرا من التخيل . كما أن مجلة سوربرمان وروايات ميلزويون هي تخيلية ولكنها لا تعتبر أدبا على العموم ، وهي لا ترقى الى مصاف الأدب بالتأكيد . وإذا ما كان الأدب كتابة « إبداعية » أو « تخيلية » ، فهل يقتضي ذلك أن التاريخ ، والفلسفة والعلوم الطبيعية ليست إبداعية وتخيلية ؟

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لعلنا بحاجة الى نوع مختلف تماما من المقاربة . ولعل من الممكن تعريف الأدب ليس تبعا لما إذا كان تخيليا أو « تخيليا » ، وإنما لأنه يستخدم اللغة بطرائق محددة . فالأدب ، في هذه النظرية ، هو نوع من الكتابة التي تمثل « عنفاً منظماً يتركب بحق الكلام الاعتيادي » ، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكوبسون . ذلك أن الأدب يحول اللغة الاعتيادية ويشدها ، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي . فإذا ما دنوت مني عند موقف الباص ورحت تدمدم « وتظلين عروس السكينة

٢ - انظر لينارد، ج. ديفيز ، « تاريخ اجتماعي للواقعة والتخيل : اتيار المؤلف في الرواية الانجليزية الباكورة » ، في ادوارد سعيد ( محرر ) ، الأدب والمجتمع ( بالتمور ولندن ، ١٩٨٠ ) .

البكر » ، فسوف أدرك للتو أنني في حضرة الأدبي . وأنا أعرف ذلك لأن تركيب كلماتك ، وإيقاعها ورثيها يتجاوز معناها المجرد ، أو ، كما يقول الالسيون بصورة أكثر تقنية ، لأن ثمة عدم تناسب بين الدالات Signifiers والمدلولات Signifieds . فلفتك تلفت الانتباه الى ذاتها ، وتزهو بكيئونها المادية ، الأمر الذي لا تبديه عبارة مثل « ألا تعلم أن السائقين مضربون ؟ » .

وهذا ، في الواقع ، هو تعريف « الأدبي » الذي قدمه الشكلانيون الروس ، الذين ضموا في صفوفهم فيكتور شكوفسكي ، ورومان جاكوبسون ، وأوسيب بريك ، ويوري تينيانوف ، وبوريس إختباوم وبوريس توما شيفسكي . وقد ظهر الشكلانيون في روسيا في السنوات السابقة على الثورة البلشفية عام ١٩١٧ ، وازدهروا في العشرينات ، الى أن تم إسكانهم فعليا من قبل الستالينية . وهذه المجموعة المقاتلة ، المتمرسه في فن الجدل والمناظرة ، فبلت المذاهب الرمزية شبه الصوفية التي كانت قد مارست نفوذها على النقد الأدبي من قبل ، وركزت الاهتمام ، بروح علمية وعملية ، على الواقع المادي للنص الأدبي ذاته . ذلك أن على النقد أن يبعد الفن عن الإبهام والغموض ويعنى بالكيفية التي تعمل بها النصوص الأدبية فعليا : فالأدب ليس ديناً زائفاً أو علم نفس أو علم اجتماع وإنما تنظيم محدد للغة . إن له قوانينه وصناعاته \* النوعية الخاصة ، والتي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردها الى أي شيء آخر .

---

\* الصنعة device وتجمع على صنعات . وقد جاء في المورد للعلبيكي ان device هي « شيء في الأثر الأدبي يراد به تحقيق غرض معين ( صورة بلاغية ، أسلوب خاص في الرواية والسردي ... ) » ووضع صنعة مقابل device ينسجم مع التفريق الذي يستعمله النقاد العرب بين الطبعة والصنعة في الشعر .

## □ الأدب والنظرية الأدبية □

والعمل الأدبي ليس جمالة أفكار ، أو انعكاسا للواقع المادي ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية : إنه واقعة مادية ، ويمكن تحليل أدائه لوظيفته كما يمكن للمرء أن يفحص آلة . وهو مؤلف من كلمات ، وليس من موضوعات أو مشاعر ، ومن الخطأ رؤيته كتعبير عن رأي المؤلف . ولقد علق أوسيب بريك مرة بشكل عابر أن يوجين أونيفين لبوشكين كانت ستكتب حتى لو لم يكن بوشكين موجودا .

والشكلانية Formalism أساسا هي تطبيق للألسنية في دراسة الأدب ، ولأن الألسنية التي نحن بصدددها من نوع شكلي ، تعنى ببنى اللغة أكثر من عنايتها بما يمكن للمرء أن يقوله فعليا ، فقد تفاضى الشكلانيون عن تحليل « المحتوى » الأدبي ( حيث يمكن للمرء أن يتعرض لغواية علم النفس أو علم الاجتماع ) وانصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبي . وبعيدا عن رؤية الشكل بمثابة تعبير عن المحتوى ، أوقفوا العلاقة على راسها : فالمحتوى هو مجرد أداة تحفيز Motivation للشكل ، ومناسبة أو فرصة لنوع محدد من التمرين الشكلي . وهكذا فإن دون كيشوت ليست « عن » الشخصية التي تحمل ذلك الاسم : فالشخصية مجرد أداة لجمع أنواع مختلفة من التقنيات السردية إلى بعضها بعضا . ومزرعة الحيوانات بالنسبة للشكلانيين ليست تمثيلا مجازيا allegory للستالينية ، بل على العكس ، فإن الستالينية تقدم فرصة طيبة لبناء تمثيل مجازي . وإن هذا الإلحاح العنيد هو الذي ظفر للشكلانيين من خصومهم باسمهم الأزدرائي ، وعلى الرغم من أنهم لم ينكروا أن للفن علاقة بالواقع الاجتماعي - حيث كان بعضهم مرتبطا بالبلاشفة على نحو وثيق - لكنهم زعموا وبصورة استفزازية أن هذه العلاقة ليست من شأن الناقد .

لقد انطلق الشكلانيون من رؤية العمل الأدبي بمثابة حشد اعتباطي إلى هذا الحد أو ذاك من « الصناعات » ، ولم يتوصلوا إلا لاحقا إلى رؤية

هذه الصناعات بمثابة عناصر أو « وظائف » مترابطة interrelated ضمن نظام نصي كلي . وتضم هذه « الصناعات » كلام الصوت ، والمخيلة والإيقاع ، والنحو ، والعروض ، والقافية ، والتقنيات السردية ، وفي الواقع كل مخزون العناصر الأدبية الشكلية ، وما هو مشترك بين هذه العناصر كلها هو أثرها « المَعرَّب » Estranging أو « النازع للآلة » defamiliarizing . فما هو نوعي في اللغة الأدبية ، وما يميزها عن أشكال الخطاب discourse الأخرى ، هو أنها « تشوّه » اللغة الاعتيادية بطرائق شتى فتحت ضغط الصناعات الأدبية ، تشدد اللغة الاعتيادية ، وتكتشف ، وتتلوى ، وتتداخل ، وتتطاول ، وتنقلب وتقف على رأسها . إنها لغة « جعلت غريبة » ، وبسبب من هذا التفریب ، فإن العالم اليومي أيضا يصبح فجأة غير مألوف . ففي رتبة الكلام اليومي ، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له بالغة ، كليية ، أو « مؤتمتة » ، كما يقول الشكلاونيون . أما الأدب ، ومن خلال دقعتنا إلى إدراك درامي للغة ، فينعش هذه الاستجابات المعتادة ويجعل الموضوعات أكثر « قابلية للإدراك » . ومن خلال الإمساك بتلابيب اللغة بطريقة أشد عنفا ووعيا للذات من المعتاد ، فإن العالم الذي تحتويه تلك اللغة يتجدد وبصورة حيوية . وربما كان شعر جيرارد مانلي هو بكنز مثالا حيا على ذلك . فالخطاب الأدبي يعرّب أو يستلب الكلام الاعتيادي ، ولكنه في فعله هذا ، وبصورة تنطوي على مفارقة ، يبلغ بنا إلى تملك أكثر امتلاء وصمیمية للتجربة . إننا نستنشق الهواء دون أن نعي ذلك أو ننتبه إليه في الغالب : فهو ، مثل اللغة ، الوسط الذي نتحرك فيه بالذات . ولكن إذا ما تلوث الهواء فجأة أو أثقل بالأبخرة والغبار فإنا نضطر لأن تعنى بتنفسنا باحتراس طارئ ، وقد يكون لذلك أثره بوصفه تجربة عميقة فيما يتعلق بحياتنا الجسدية . ونحن نقرأ ملاحظة خربشها صديق دون أن نصرف

كبير اهتمام الى بنيتها السردية ، اما حين نتوقف قصة فجأة وتبدأ من جديد ، وتتحول على نحو متواصل من مستوى سردي آخر وتتوانى عن الوصول الى ذروتها لكي تبقىنا في ترقب وتشوق ، فاننا نصبح واعين على نحو طازج بالكيفية التي تنبني بها كلما اشتد تورطنا فيها . فالقصة ، كما يجادل الشكلاونيون ، تستخدم صناعات « معوقة » او « مؤخرة » لكي تبقى انتباهنا مشدودا إليها ، فهذه الصناعات ، في اللغة الأدبية ، « تفشي سرا » . وهذا ما دفع شيكلوفسكي لان يعلق بنوع من العبث على رواية لورنس ستيرن تريسترام شاندي ، تلك الرواية التي تعوق خط القصة - line story الخاص بها كثيرا لدرجة أنه لا يتصاعد إلا بالكاد ، معتبرا أنها « الرواية الأشد نموذجية في الأدب العالمي » .

وإذا ، فقد رأى الشكلاونيون اللغة الأدبية بمثابة طقم من الانحرافات عن معيار ، ونوع من العنف الالسنى : فالأدب نوع « خاص » من اللغة ، بخلاف اللغة « الاعتيادية » التي تستخدمها على نحو شائع . بيد أن تعيين انحراف ما يقتضي القدرة على تحديد المعيار الذي يحيد عنه . فعلى الرغم من أن « للغة الاعتيادية » مفهوم أثير لدى بعض فلاسفة اوكسفورد ، إلا أن لغة فلاسفة اوكسفورد الاعتيادية لا يجمعها إلا القليل مع اللغة الاعتيادية لعمال أحواض السفن في غلاسكو . كما أن اللغة التي تستخدمها كلتا الجماعتين الاجتماعيتين في كتابة رسائل الحب تختلف في العادة عن الطريقة التي يتحدثان بها مع خوري المنطقة ، والفكرة التي مفادها أن ثمة لغة « معيارية » وحيدة ، بمثابة عملة مشتركة يتقاسمها كل افراد المجتمع بالتساوي ، هي اخدوعة . فاية لغة فعلية تتألف من مجال معتقد جدا من الخطابات ، تتخالف تبعا للطبقة ، والدين ، والجنس ، والمنزلة وهلمجرا . ولا يمكن بأية وسيلة أن تكون موحدة على نحو مُحكم في جماعة السنية متماثلة وحيدة . ومعيار شخص ما قد يكون انحراف

الأخر : فلكمة « زقاق » كمقابل لكلمة « جادة » قد تكون شعرية في برايتون ولكنها لغة اعتيادية في بارنزلي\* . وحتى النص الأشد « نثرية » من القرن الخامس عشر قد يبدو « شعريا » بالنسبة لنا اليوم بسبب من التزامه مهجور الكلام . وإذا ما عثرنا على قصاصة مكتوبة تعود الى حضارة زالت منذ زمن بعيد ، فاننا لا نستطيع أن نحدد ما اذا كانت « شعرا » أم لا بمجرد معاينتها ، فقد لا يكون لدينا أي منفذ الى خطابات ذلك المجتمع « الاعتيادية » ، وحتى حين يكشف مزيد من البحث عن أنها « منحرفة » ، فإن ذلك لا يثبت بعد أنها شعر إذ ليست كل الانحرافات شعرية . فقد تكون عامية ، مثلا . كما أننا لا نستطيع بمجرد النظر فيها أن نحكم أنها ليست قطعة من الأدب « الواقعي » ، دون مزيد من المعلومات عن الطريقة التي تؤدي بها وظيفتها فعليا بوصفها قطعة من الكتابة ضمن المجتمع المعنى .

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sekhril.com

ولم يكن الشكلايون بالغاقلين عن كل هذا . فقد ادركوا أن المعايير والانحرافات تتبدل من سياق اجتماعي أو تاريخي الى آخر - وأن « الشعر » بهذا المعنى يتوقف على الموقع الزمني الذي تجد نفسك فيه . وواقعة أن قطعة من اللغة هي « منقرّبة » لا يضمن أن تكون كذلك في كل زمان ومكان : فهي ليست منقرّبة إلا قبالة خلفية السنية معيارية معينة ، وإذا ما تبدلت هذه الخلفية فإن الكتابة تكف عن كونها مندرّكة بوصفها أدبية . ولو أن الجميع راحوا يستخدمون عبارات مثل « عروس السكينة البكر » في محادثة اعتيادية في الحانة ، فقد يكف هذا النوع من اللغة عن

\* برايتون ، مدينة ساحلية في جنوب إنجلترا . ولغة الجنوبيين رسمية ومهذبة عادة . أما بارنزلي ، فهي مدينة في شمال إنجلترا ومعظم سكانها من الطبقة العاملة ، وتتحرف اللغة المستعملة هناك عن اللغة الرسمية المستعملة في الجنوب .

## □ الأدب والنظرية الأدبية □

كونه شعريا . وبعبارة أخرى ، إن الأدبية *literariness* ، بالنسبة للشكلانيين ، هي وظيفة للعلاقات التخالفية *differential* بين ضرب من الخطاب وآخر ، وليست خاصية معطاة الى الأبد . وهم لا يركزون على « الأدب » ، بل على « الأدبية » - أي على تلك الاستخدامات الخاصة للغة ، والتي يمكن أن نجدها في النصوص « الأدبية » ولكننا نجدها أيضا في كثير من الأماكن خارجها . وكل من يعتقد أن « الأدب » يمكن تعريفه بمثل هذه الاستخدامات الخاصة للغة لا بد أن يواجه واقعة أن ثمة استعارة في مانشستر أكثر مما لدى الشاعر مارفل\* . وأن ما من صنعة « أدبية » - سواء أكانت كناية أو كناية جزئية ، أو نفي الضد ، أو مقابلة عكسية وهلمجرا\* - إلا وتستخدم بصورة كثيفة تماما في الخطاب اليومي .

يبد أن الشكلانيين يواظبون على افتراض أن ( التغريب ) الغرابة هي جوهر الأدبي . ويكتفون بجعل هذا الاستخدام للغة أمرا نسبيا ، ويرونه بوصفه مسألة تعارض بين نمط من الكلام وآخر . ولكن ماذا لو سمعت أحدا ما على الطاولة المجاورة في حانة وهو يعلق قائلا : « هذه

---

\* مانشستر ، مدينة صناعية في شمال إنجلترا تتميز بكثرة سكانها من الطبقة العاملة .  
 \* أندرو مارفل من الشعراء الكيتافيزيقيين الذين عرفوا بصورهم الأصلية المقلدة للاتباء  
 وباستعمالهم للكلام اليومي استعمالا فنيا .

\* الكناية *metonymy* ، هي استخدام كلمة لتدل على معنى كلمة أخرى ذات علاقة بها ، كاستخدام «قدر» لتدل على « الماء » في جملة « القدر يغلي » . والكناية الجزئية *synecdoche* ، هي إطلاق الجزء ليراد به الكل . ونفي الضد *litotes* هو صيغة بلاغية يتم فيها التعبير عن الموجب بنفي ضده مثل « لير رديء » بمعنى « جيد » . أما المقابلة العكسية *chiasmus* فهي سرد كلمتين على نحو س ثم ص ، ثم سردهما على نحو ص ثم س في نفس الجملة أو في جملة تالية .



خريشة شنيعة ! » فهل هذه لغة « أدبية » أم « غير أدبية » ؟ في الواقع إنها لغة « أدبية » ، لأنها مستمدة من رواية نوت هامسون الجوع . ولكن كيف لي أن أعرف أنها أدبية ؟ فهي ، في النهاية ، لا تركز أي انتباه محدد على ذاتها كأداء لفظي . وإحدى الاجابات على السؤال السابق هي أنها مستمدة من رواية الجوع لنوت هامسون . أي أنها جزء من نص أقرؤه بمثابة نصاً « تخييلياً » ، ويقدم نفسه بوصفه « رواية » ، والتي قد تدرج في مناهج الدراسة الأدبية الجامعية وما الى ذلك . وإذا فإن السياق يقول لي إنها أدبية ، أما اللغة ذاتها فلا تملك أية خصائص أو صفات متصلة يمكن أن تميزها عن أنواع أخرى من الخطاب ، ويمكن لأحد ما أن يقول ذلك في حانة دون أن يكون معجباً بما فيه من براعة أدبية . وأن نفكر في الأدب كما يفعل الشكلاونيون يعني في الواقع أن نفكر بكل الأدب بوصفه شعراً . ومما له دلالة أن الشكلانيين ، حين يدرسون الكتابة النثرية ، غالباً ما يطبقون عليها تلك الأنواع من التقنية التي يستخدمونها مع الشعر . بيد أن الأدب يُعتبر في العادة حاوياً على ما هو أكثر بكثير من الشعر – فهو يضم ، مثلاً ، الكتابة الواقعية أو الطبيعية التي لا تعي ذاتها أو تنم عن ذاتها السنيماً بأية طريقة تلفت الانتباه . وفي بعض الأحيان يصف الناس كتابة ما بأنها « جميلة » لأنها لا تجتذب انتباهها مفرطاً الى ذاتها : فهم يُعجبون بوضوحها المقتضب أو رزائنها المنضبطة . ثم ماذا عن النكات ، وأغاني وصيحات التشجيع في كرة القدم ، وعناوين الصحف ، والإعلانات ، والتي غالباً ما تكون مسرفة في زخرفتها اللفظية ولكنها لا تُصنّف عموماً بوصفها أدباً ؟

وثمة إشكالية أخرى بالنسبة لقضية « الغرابة » هي أن ما من نوع من الكتابة ، حين يتوفر له ما يكفي من البراعة ، إلا وتمكن قراءته باعتباره

## □ الأدب والنظرية الأدبية □

منغزبًا . فلنأخذ ، مثلا ، عبارة نثرية ، واضحة تماما كنتك التي يراها المرء أحيانا في ميترو الاتفاق في لندن « Dogs must be carried » .<sup>٥</sup> .  
 « on the escalator » . إن هذه العبارة قد لا تكون واضحة بالقدر الذي تبدو عليه للوهلة الأولى : فهل تعني أن عليك أن تحمل كلبا على السلم الدوار ؟ أم أنك قد تحرم من استخدام السلم الدوار ما لم تستطع أن تجد لنفسك هجينا شاردا تحضنه بين ذراعيك وأنت تصعد ؟ إن كثيرا من الملاحظات الواضحة في الظاهر تحوي مثل هذه الالتباسات : مثلا ، « Refuse To be put in This basket »<sup>٦</sup> ، أو إشارة المرور البريطانية « Wayout »<sup>٧</sup> . كما يقرؤها شخص من كاليفورنيا . ولكن حتى لو وضعنا جانبا هذه الالتباسات المربكة ، يبقى واضحا بالتأكيد أن ملاحظة ميترو الاتفاق يمكن قراءتها باعتبارها أدبا . حيث يمكن للمرء أن يدع نفسه ليستوقفها ذلك التقطع المهدد ، والمفاجيء في الكلمات الأولى الثقيلة أحادية المقطع ، ويجد عقله منشاقا، حين يصل إلى ما في كلمة « carried » من إلماح خصب ، خلف الأصداء الموحية بمساعدة الكلاب العرجاء طوال الحياة ، بل إنه قد يتبين في خفة والتواء كلمة « escalator » محاكاة لحركة هذا الشيء الدوار ، صعودا وهبوطا . وقد يكون هذا ضربا عقيما من السعي خلف الأشياء ، لكنه ليس أكثر عمقا من الزعم الذي يدعي سماع ضربات السيوف وطعناتها في وصف شعري لمبارزة ، وهو يتمتع

\* « يجب حمل الكلاب على السلم الدوار » .

\* « ارفض أن توضع في هذه السلة » أما معناها الحقيقي والتعارف عليه فهو : ( يجب وضع القمامة في هذه السلة ) .

\* « مخرج » . ويبدو أن الكاليفورني يعتبرها نوعا من الطرد والإهانة . لأنها قد تعني ( اخرج ) .

على الأقل بميزة الإلماع الى أن « الأدب » قد يكون في النهاية مسألة تتعلق بما يفعله الناس بالكتابة بقدر ما تتعلق بما تفعله الكتابة بالناس .

ولكن حتى لو أن احدا ما قرأ الملاحظة بهذه الطريقة ، فإن ذلك يبقى أمر قراءتها باعتبارها شعرا ، والذي لا يشكل سوى جزء مما يضمه الأدب عادة . دعونا ننظر إذا في طريقة أخرى من « سوء قراءة » هذه الملاحظة والتي قد تمضي بنا أبعد قليلا مما نحن فيه . لتخيل سكتيرا في آخر الليل يترنح على درابزين السلم الدوار ويقرأ الملاحظة بانتباه مشدود خلال دقائق عدة ثم يغمغم لنفسه « كم هذا صحيح ! » أي نوع من سوء الفهم يحصل هنا إن ما يفعله السكتير ، في الواقع ، هو فهم الملاحظة بوصفها عبارة ذات دلالة عامة ، بل وكونية . وبتطبيقه أمرافا معينة في القراءة على كلماتها ، فإنه يمتثل خارج سياقها المباشر ويعممها بعيدا عن غرضها الدرامي باتجاه شيء أرحب وربما أعمق أهمية . ويبدو يقينا أن هذه واحدة من العمليات المشمولة في ما يدعوه الناس أدبا . فحين يقول لنا الشاعر إن حبيبته مثل وردة حمراء ، نعرف بالتأكيد ، من خلال وضعه لعبارته في أوزان شعرية ، أنه لا يفترض بنا أن نسال عما إذا كان لديه حقاً تلك الحبيبة التي تبدو له ، لسبب غريب من الأسباب ، شبيهة بوردة . ونعرف أنه يقول لنا شيئا ما عن النساء والحب بوجه عام . وينبغي القول ، إذا ، إن الأدب هو خطاب « غير ذرائعي » : فهو ، بخلاف كتب ومحاضرات علم الأحياء بالنسبة للحلاب ، لا يخدم أي غرض عملي مباشر ، وإنما يجب اعتباره بمثابة إحالة الى حالة عامة للأمور والأشياء . وفي بعض الأحيان ، وإن يكن ليس دوماً ، قد يستخدم الأدب لغة خاصة وكانما يجعل هذه الواقعة واضحة – أي ليدلل على أن الرهان هو طريقة الكلام عن امرأة ، وليس أي امرأة واقعية محددة . وهذا التركيز على طريقة الكلام ، وليس على الواقع الذي يتم الكلام عنه ،

## □ الأدب والنظرية الأدبية □

يُعتبر في بعض الأحيان إشارة إلى أننا نعني بالأدب نوعاً من اللغة ذاتية المرجعية ، لغة تتكلم عن ذاتها .

بيد أن هنالك إشكاليات في هذه الطريقة أيضاً من طرق تعريف الأدب . فاولاً ، إن جورج أورويل ربما كان لينصاب بالذهول حين يسمع أن مقالاته يجب قراءتها كما لو أن الموضوعات التي يناقشها هي أقل أهمية من الطريقة التي يناقشها بها . وفي كثير مما يتم تصنيفه أدباً يُعتبر قيمة الحقيقة والصلة العملية الوثيقة لما يُقال هامة بالنسبة للأثر عموماً . وحتى لو كانت معالجة الخطاب « بصورة غير ذرائعية » هي جزء مما يُعنى بكلمة « الأدب » ، فإن ما يترتب على هذا التعريف هو أن الأدب لا يمكن تعريفه « بشكل موضوعي » في الواقع . كما أنه يرهن تعريف الأدب بالكيفية التي يقرر أحد ما أن يقرأ بها ، وليس بطبيعة ما هو مكتوب . صحيح أن ثمة أنواعاً معينة من الكتابة ، قصائد ، مسرحيات ، روايات - يُقصد لها بوضوح تام أن تكون « غير ذرائعية » بهذا المعنى ، لكن ذلك لا يضمن لها أن تقرأ فعلاً بهذه الطريقة . وقد أقرأ وصف غيبين للامبراطورية الرومانية لا لأنني مضلل بما يكفي للاعتقاد أنه سيطلعني بصورة موثوقة على روما القديمة وإنما لأنني استمتع بأسلوب غيبين النثري ، أو أجد متعة بالغة في صور الفساد البشري بصرف النظر عن مصدرها التاريخي . ولكنني قد أقرأ قصيدة روبرت بيرنز لأنني أريد أن أعرف ، أنا الجنائني الياباني ، ما إذا كان الورد الأحمر منتشراً في بريطانيا القرن الثامن عشر . وسوف يُقال إن هذه ليست قراءة لقصيدة بيرنز بوصفها « أدباً » ولكن أقرأ مقالات أورويل بوصفها أدباً إلا إذا عممت ما يقوله عن الحرب الأهلية الأسبانية وجعلته قولاً كونياً عن الحياة البشرية ؟ صحيح أن كثيراً من الأعمال التي تُدرس بوصفها أدباً في المؤسسات الأكاديمية كانت قد « بُنيت » لتقرأ على هذا النحو ، لكن

يصح ايضا ان كثيرا منها ليست كذلك . ويمكن لقطعة من الكتابة ان تبدأ حياتها باعتبارها تاريخا أو فلسفة ومن ثم يتم تصنيفها كأدب ، أو يمكن لها ان تبدأ حياتها كأدب ومن ثم يتم اعتبارها قيّمة بسبب من دلالتها الأركيولوجية . وبعض النصوص تولد أدبية ، وبعضها يحقق الأدبية ، وبعضها تضافى عليه الأدبية لإضفاء . وقد يبلغ الاستيلاد في هذا الصدد قدراً أكبر بكثير من الولادة . وقد لا يكون مهماً من أين أتيت وإنما كيف يعاملك الناس . فإذا ما قرروا أنك أدب فسيبدو عندها أنك كذلك ، بصرف النظر عما تحسب أنك عليه .

وبهذا المعنى ، يمكن للمرء ان يفكر بالأدب بوصفه عدداً من الطرائق التي يقيم الناس بواسطتها علاقة بالكتابة أكثر مما يمكنه ان يفكر به بوصفه خاصية أو مجموعة من الخصائص التي تتكشف عنها أنواع معينة من الكتابة منذ بيوفلف\* وحتى فيرجينيا وولف . فليس من السهل ان نعزل ، من بين كل ما أطلق عليه اسم « الأدب » مجموعة ثابتة من السمات المتأصلة . وهذا مستحيل في الواقع شأنه شأن محاولة تعميق السمة المفردة المميّزة التي تشترك بها كل الألعاب . فليس ثمة « جوهر » للأدب مهما يكن هذا الجوهر . ويمكن لاية قطعة من الكتابة ان تقرأ « بصورة غير ذرائعية » ، إن كانت « غير الذرائعية » تعني ان يقرأ النص بوصفه أدبا ، تماما كما يمكن لاية كتابة ان تقرأ « بصورة شعرية » . فحينئذ في جدول مواعيد القطارات لا لأعرف موعد وصول القطار وإنما لأثير في نفسي أفكاراً عامة عن سرعة وتعميد الوجود الحديث ، قد

\* ملحمة مكتوبة عام ٧٢٥ ب.م باللغة الإنجليزية . وهي أقدم قصيدة بالقية في أية لغة أوربية معاصرة . مؤلفها غير معروف . ويبلغ عدد أبياتها ٣١٨٢ بيتاً .

## □ الأدب والنظرية الأدبية □

يقال عندها إنني أقرؤه بوصفه أدبا . ولقد حاول جون . م . إيليس أن يبرهن أن المصطلح « أدب » يعمل بالأحرى مثل كلمة « Weed »\* فالأعشاب الضارة ليست أنواعا محددة من النبات ، وإنما هي أي نوع من النبات الذي لا يريده الجنائني في الجوار لسبب أو لآخر (٢) . ولعل الأدب يعني شيئا مشابها لعكس ذلك : أي نوع من الكتابة التي يشتمها أحد ما وقيمتها عاليا لسبب أو لآخر . وكما يمكن للفلاسفة أن يقولوا ، فإن « الأدب » و « العشبة الضارة » هما مصطلحان وظيفيان وليسا وجوديين Ontological : فهما يحكيان لنا عما نفعله ، وليس عن الوجود الثابت للأشياء . يحكيان لنا عن الدور الذي يلعبه نص أو نبات شائك في سياق اجتماعي ، وعلاقته مع ما يحيط به واختلافاته عنه ، والطرائق التي يسلك بها ، والأغراض التي تَنَاطُ بِه والممارسات التي تتعقد حوله . و « الأدب » بهذا المعنى هو ضرب فارغ ، وشكلي محض من التعريف . فحتى لو زعمنا أنه معالجة غير ذرائعية للغة ، فاننا نبقى دون أن نتوصل بذلك إلى « جوهر » الأدب لأن الأمر على هذه الشاكلة أيضا بالنسبة لممارسات السنية أخرى مثل النكات . ومن غير الواضح أبدا ، على أية حال ، أن بمقدورنا إقامة تمييز دقيق بين الطرائق « العملية » و « غير العملية » التي نقيم بواسطتها علاقة بيننا وبين اللغة . فقراءة رواية من أجل المتعة تختلف بوضوح عن قراءة إشارة مرور من أجل المعلومات ، ولكن ماذا عن قراءة كتاب في علم الأحياء بغية تطوير الذهن ؟ هل هذه معالجة « ذرائعية » للغة أم لا ؟ وفي كثير من المجتمعات خدم « الأدب » وظائف عملية رفيعة كالوظائف الدينية ، وقد لا يكون التمييز الحاد بين « العملي » و « غير العملي » ممكنا إلا في مجتمع مثل مجتمعنا ، حيث كف الأدب عن أن يكون له تلك الوظيفة العملية الكبيرة .

\* عشبة ضارة : Weed :

ولعل ما تقدمه بمثابة تعريف عام لـ « الأدبي » ليس إلا معنى نوعيا ومحددا تاريخيا في حقيقة الامر .

لم تكشف بُعد ، إذا ، سر ما يجعل لامب ، وماكولي وميل أدبا من دون بنتام ، وماركس وداروين ، على سبيل المثال . ولعل الجواب ببساطة هو أن الثلاثة الأول أمثلة من « الكتابة الجميلة » ، في حين أن الثلاثة الآخرين ليسوا كذلك . وعيب هذا الجواب هو أنه غير صحيح الى حد بعيد ، في حكمي على الأقل ، لكن له ميزة الإشارة الى أن البشر بوجه عام يُسمّون « أدبا » تلك الكتابة التي يعتقدون أنها جيدة . والاعتراض الواضح على ذلك هو السؤال عما إذا كان صحيحا تماما ان ليس ثمة « ادب رديء » . فقد اعتبر ان هناك مبالغة في تقديم لامب وماكولي ، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن اكف عن اعتبارهما أدبا . وقد تعتبر ان ريموند تشاندلر\* « جيدا في نوعه » ، ولكن ليس أدبا على وجه الدقة . ومن جهة أخرى ، إذا كان ماكولي كاتباً رديئاً حقاً - إذا كان جاهلاً بالقواعد ولم يبتد مهتما سوى بالفئران البيضاء - فإن الناس عندها قد لا يسمّون أعماله أدبا على الإطلاق ، حتى ولا أدبا رديئاً . ويسدو يقينا أن لاحكام القيمة علاقة كبيرة بما يحكم عليه أنه ادب وما يحكم عليه أنه ليس كذلك . وهذا لا يعني بالضرورة أن الكتابة ينبغي أن تكون « جميلة » كي تكون أدبية ، بل يعني أنها ينبغي أن تكون من النوع الذي يحكم عليه أنه جميل : حيث يمكن أن تكون مثالا متدنيا من نوع قِسم عموما . وما من أحد يزججه القول إن بطاقة الباص مثال للأدب المتدني ، لكن البعض قد يقول إن شعر أرنست دوسن ادب متدني . وبهذا المعنى ، فإن مصطلح « الكتابة

\* ريموند تشاندلر ، كاتب اميركي معاصر يكتب روايات جريمة .

## □ الأدب والنظرية الأدبية □

الجميلة » ، او الآداب الجميلة\* هو مصطلح ملتبس : فهو يشير الى ضرب من الكتابة التي تثنى عاليا عموما ، لكنه لا يحملنا بالضرورة على الاقتناع بأن عينة منها هي « جيدة » .

وعلى الرغم من هذا التحفظ ، فإن الإشارة الى أن « الأدب » هو نوع من الكتابة التي تثنى عاليا تبقى إشارة مثقفة . بيد أن لها عاقبة مدمرة تماما . فهي تعني أن بمقدورنا أن نطرح مرة وإلى الأبد بالوهم الذي مفاده أن مقولة « الأدب » مقولة « موضوعية » ، بمعنى أنها معطاة بصورة أبدية ولا تقبل التغير . فأي شيء مما اعتُبر بمثابة أدب ثابت ولا شك فيه - كشكسبر ، مثلا - يمكن أن يكف عن كونه أدبا . وأية فنانة بأن دراسة الأدب هي دراسة لكيان راسخ ومُعرَّف بدقة ، كما هو علم الحشرات دراسة للحشرات ، يمكن التخلي عنها بوصفها وهما . فبعض أنواع التخيل هي أدب وبعضها ليس كذلك ، وبعض الأدب تخيلي وبعضه ليس كذلك ، وبعض الأدب مُعتد بذاته لفظيا ، في حين أن بعض البلاغة المنمقة ليست أدبا . والأدب ، بمعنى مجموعة الأعمال ذات القيمة المضمونة والثابتة ، والتي تتميز بخصائص متصلة مشتركة ، هو غير موجود . وعندما أستخدم كلمتي « أدب » و « أدبي » فأنني أضعهما تحت علامة شطب غير مرئية ، لأشير الى أن هذين المصطلحين لا يفان بالفرض حقا ولكننا لا نملك إلا أفضل منهما .

● belles lettres ، مصطلح ظهر في فرنسا عام ١٥٢٨ . بيد أن من الضروري النظر إليه في بعده الاجتماعي - التاريخي ، والبعد عن إعطائه صفة المطلقية . فهو يعيز « الأدب » الذي ظهر مع صعود البرجوازية الفرنسية ، والمطابق للقواعد اللغوية والنحوية والكتابية التي خُصت بها هذه البرجوازية طرائقها التعبيرية ، وهو بالتالي يزدل ما لا يخضع لقوانينه ومقتضياته .



إن تعريف الادب ككتابة ذات قيمة عالية يعني انه ليس كيانا راسخا لان احكام القيمة متغيرة على نحو هائل . وثمة إعلان لصحيفة يومية يقول، « تتغير العصور ، اما القيم فلا » ، وكاننا لا نزال نؤمن بقتل الأطفال العاجزين أو بجعل المريض العقلي اضحوكة للجميع . وكما يمكن للناس ان يعالجوا عملا بوصفه فلسفة في أحد القرون وأدبا في القرن التالي ، أو العكس ، فإنهم قد يبدلون آراءهم بشأن الكتابة التي يعتبرونها قيمة . بل إنهم قد يبدلون آراءهم بشأن الأسس التي ينطلقون منها للحكم على ما هو غير ذلك . وهذا ، كما أشرت ، لا يعني بالضرورة أنهم يرفضون وصف عمل يعتبرونه متدنيا بأنه أدب : فقد يوافقون على تسميته أدبا ، وهم يعنون بصورة ما أنه ينتمي الى نمط من الكتابة يعتبرونه قيما عموما . ولكن هذا لا يعني أن ما يطلق عليه اسم « الناموس الأدبي »\* ، أي ذلك « التقليد العظيم » من « الأدب القومي » الذي لا شك فيه ، ينبغي تمييزه بوصفه بناءً ، صاغه شعب محدد لأسباب محددة في أزمنة محددة . فليس ثمة عمل أو تقليد أدبي قيم في ذاته ، وبغض النظر عما يمكن أن يكون قد قيل أو يقال عنه من قبل أي كان . وذلك لأن « القيمة » مصطلح انتقالي : فهو يعني كل ما يتم تقييمه من قبل بشر معينين في وضعيات نوعية وتبعاً لمعايير محددة وفي ضوء غايات معينة . وبالتالي فإن من الممكن تماماً ، وبعد تحول عميق بما فيه الكفاية يصيب تاريخنا ، أن

● literary canon : ان ال « canon » هو مجموعة من الكتابات التي تتركس وترسخ باعتبارها أصلية وموثوقة . ويشير المصطلح عادة الى الكتابات المتعلقة بالكتاب المقدس والتي تعتبر موثوقة وأصلية ، بعكس ال « apocrypha » أي الكتابات المشكوك في صحتها أو في صحة نسبتها الى من تعزى اليهم من المؤلفين . ويمكن اطلاق المصطلح على أعمال مؤلف تقبل على أنها أصلية ، كان نقول مثلاً ، الناموس الشكسبيرى .

## □ الأدب والنظرية الأدبية □

نتج في المستقبل مجتمعا لا يكون قادرا على استخراج أي شيء على الإطلاق من شكسبير . وقد تبدو أعمال هذا الأخير آتلة على نحو مؤلّس، مليئة بأساليب من الفكر والشعور التي يجدها مثل ذلك المجتمع محدودة وغير ذات صلة . وفي مثل هذه الوضعية لن يكون شكسبير أكثر قيمة من كثير من كتابات الجدران في الوقت الحاضر . وعلى الرغم من أن كثيرا من البشر سيعتبرون مثل هذا الشرط الاجتماعي مقلّقا على نحو مأساوي ، إلا أنه يبدو لي من الجمود ألا نفكر في إمكانية أن ينشأ بالأحرى عن خصب إنساني عام . ولطالما أقلق ماركس السؤال عما يجعل الفن الإغريقي محتفظا بـ « سحر أبدي » ، على الرغم من أن الشروط الاجتماعية التي أنتجته قد زالت منذ أمد بعيد ، ولكن كيف لنا أن نعرف أنه سيبقى ساحرا « إلى الأبد » ، ما دام التاريخ لم ينته بعد ؟ دعونا نتخيل أننا بفضل بحث اركيولوجي ماهر قد اكتشفنا قفرا كبيرا جديدا من المعلومات عما كانت تعنيه التراجيديات الإغريقية فعليا لجمهورها الأصلي ، وأدركنا أن تلك الاهتمامات بعيدة كليا عن اهتماماتنا الراهنة ، ورحنا نقرأ المسرحيات ثانية في ضوء هذه المعرفة العميقة . فقد تكون إحدى النتائج أن تكف عن الاستمتاع بها . وقد نجد أننا كنا نستمتع بها من قبل لأننا كنا نقرأها دون دراية في ضوء انشغالاتنا الخاصة ، وما إن أصبح ذلك غير ممكن ، حتى كفت الدراما تماما عن الإقضاء إلينا بدلالاتها وأهميتها .

نحن دوما نؤوّل الأعمال الأدبية إلى حد ما في ضوء اهتماماتنا الخاصة - واحد معاني « اهتماماتنا الخاصة » هو أننا عاجزون عن القيام بأي شيء آخر . وهذه الواقعة قد تكون واحدا من الأسباب التي تفسر احتفاظ أعمال أدبية معينة بقيمتها عبر القرون . وقد يكون السبب ، بالطبع ، أننا ما نزال نقاسم مع العمل كثيرا من الاهتمامات ، ولكنه قد يكون أيضا أن البشر لا يقيمون في الحقيقة العمل « نفسه » على الإطلاق ،

على الرغم من أنهم قد يحسبون العكس . فهو ميروس « نا » ليس مطابقاً لهوميروس العصور الوسطى ، ولا شكسبير « نا » مطابق لشكسبير معاصريه ، وبالأحرى فإن المراحل التاريخية المختلفة تبني لأغراضها الخاصة هوميروس وشكسبير « مختلفين » ، وتجد في هذه النصوص عناصر تقيّمها وأخرى تحط من قيمتها ، على الرغم من أنها ليست العناصر ذاتها بالضرورة . وبعبارة أخرى ، فإن كل الأعمال الأدبية « تُعاد كتابتها » ، ولو بصورة لا واعية ، من قبل المجتمعات التي تقرؤها ، وكل قراءة لعمل ما هي في الحقيقة « إعادة كتابة » أيضاً . وما من عمل ، وما من تقييم سائد له ، يمكن أن يمتد إلى جماعات بشرية جديدة دون أن يتغير في سيرورة امتداده هذه ، وهذا واحد من الأسباب التي تفسر أن ما يُعتبر أدباً هو امر متقلب ومتبدل بصورة تلفت الانتباه .

وأنا لا أعني أنه متقلب لأن أحكام القيمة « ذاتية » . فنبعاً لهذه النظرة ، يكون العالم منقسماً بين وقائع راسخة « خارجاً هناك » مثل محطة غراند سنترال ، وأحكام قيمة اعتباطية « داخلاً هنا » مثل الميل إلى الموز أو الشعور بأن النبرة في قصيدة لبيتس تحول من نبرة تغطرس دفاعي إلى نبرة استقالة مقينة . كما تكون الوقائع عامة لا يمكن التشكيك بها ، والقيم خصوصية ومجانية . ويكون ثمة اختلاف واضح بين تلاوة واقعة ، مثل « هذه الكاتدرائية شُيّدت في عام ١٦١٢ » ، وتسجيل حكم قيمة ، مثل « هذه الكاتدرائية نموذج رائع من نماذج العمارة الباروكية » . فلنفترض أن القول الأول يصدر عني وأنا أري زائراً غريبة محيطة انجلترا ، فاكتشف أنه يحترها إلى حد بعيد . ولعلها تسألني : لماذا تواصل التأكيد على توارخ تشييد كل هذه المباني ؟ لماذا هذا الهُجاس بالأصول ؟ وقد تتابع قائلة : في المجتمع الذي أميش فيه لا نحفظ على الإطلاق بأي سجل لمثل هذه الأحداث ، فنحن نصف مبانينا بدلاً من ذلك

## □ الأدب والنظرية الأدبية □

تبعا لكونها شمالية غربية أو جنوبية شرقية . وما يمكن لذلك أن يفعله هو انه يوضح جزءا من النظام اللاواعي لاحكام القيمة التي تبطن أقواله الواسفة . واحكام القيمة هذه ليست بالضرورة من ذات النوع الذي في القول « هذه الكاتدرائية نموذج رائع من نماذج العمارة الباروكية » ، لكنها احكام قيمة مع ذلك ، وما من تلفظ وقائمي يصدر عني يمكن أن يكون في منجى منها . فالأقوال التي تتحدث عن واقعة هي أقوال في النهاية ، وتفترض عددا من الاحكام التي يمكن مساءلتها : هل هي جذيرة بالقول ، وهل هي اجدر بذلك من أقوال معينة أخرى ، وهل أنا ذلك الشخص المؤهل لقولها والقادر على ضمان صحتها ، وهل أنت ذلك الشخص الجدير بقولها له ، وهل يتحقق أي شيء نافع بقولها ، وهلم جرا . ويمكن حتى لمحادثة في حانة أن تنقل معلومات ، لكن ما يتعاضد أيضا في حوار من هذا النوع الأخير هو عنصر قوي مما يدعوه الاستيوان باللغة « التوكيدية » Phatic ، والتي تهتم بفعل الاتصال ذاته . فحين اجاذبك اطراف الحديث عن الطقس ادلل أيضا أنني اعتبر الحديث معك قيما ، وأني اعتبرك شخصا جديرا بالبحث معه ، وأني لست شخصا انطوائيا أو بصدد المباشرة في نقد مفصل لمظهرك الشخصي .

وبهذا المعنى ، ليس ثمة إمكانية لقول نزيه ومتجرد تماما . وبالطبع فان القول الذي يشير الى زمن بناء الكاتدرائية يُعتبر في ثقافتنا أكثر نزاهة من الرأي المتعلق بطراز عمارتها ، ولكن يمكننا أيضا تخيل وضعيات يكون فيها القول الأول « مشحونا بالقيمة » أكثر من القول الثاني . ويمكن لكلمة « باروكي » و « رائع » أن تصبحا مترادفتين الى هذا الحد أو ذاك ، في حين أن قلة عنيدة وحسب من بيننا تتشبث بالاعتقاد أن تاريخ تشييد المبنى هو ذو دلالة ، وأن قولي يُعتبر بمثابة طريقة لها سنئها code في الإشارة الى نوع من التخرّب . إن أقوالنا الواسفة كلها تتحرك ضمن

شبكة خفية غالباً من مقولات القيمة ، ومن غير هذه المقولات لن يكون لدينا ما نقوله واحداً للآخر مطلقاً . والأمر لا يقتصر على أن لدينا ما ندعوه معرفة وقائية يمكن من ثم أن تشوهها المصالح والأحكام الخاصة ، على الرغم من أن هذا ممكن بالتأكيد ، وإنما الأمر أنه من دون مصالح خاصة لن يكون لدينا أية معرفة على الإطلاق ، حيث لن يكون هناك ما يقلقنا ويدفعنا لمعرفة أي شيء . فالمصالح مكون أساسي من مكونات معرفتنا ، ولهست مجرد أهواء وتحيزات تعرضها للخطر . وليس الزعم بأن المعرفة ينبغي أن تكون « خيلاً من القيمة » سوى حكم قيمة هو ذاته .

قد يكون الميل إلى المور مجرد أمر خصوصي بحق ، على الرغم من أن ذلك موضع شك في الواقع . ولعل تحليلاً دقيقاً لذوقي في المآكل أن يكشف عن صلته الوثيقة بتجارب معينة في الطفولة الباكورة عملت على تشكيلها ، وكذلك بعلاقاتي بأهلي وإخوتي وبعوامل أخرى ثقافية كثيرة جداً هي عوامل اجتماعية تماماً و « غير ذاتية » شأنها شأن محطات القطار . بل وينطبق هذا أكثر على تلك البنية الأساسية للقناعات والمصالح التي قطّرت عليها بوصفي فرداً في مجتمع محدد ، شأن القناعة مثلاً بأن عليّ الحفاظ على صحة جيدة ، أو القناعة بأن اختلافات الدور الجنسي تجد جذورها في البيولوجيا البشرية أو بأن الكائنات البشرية أكثر أهمية من التماسيح . وقد لا تتفق على هذا الأمر أو ذاك ، ولكننا لا نستطيع أن نختلف إلا لأننا نتقاسم طرائق « عميقة » معينة في الرؤية والتقييم ترتبط بقوة مع حياتنا الاجتماعية ، ولا يمكن تغييرها دون تحويل الحياة . وصحيح أن أحداً لن يعاقبني إن لم ترق لي قصيدة لجون دُنْ ، لكنني قد أتعرض في ظروف معينة لخطر فقدان عملي إذا جادلت بأن أعمال دُنْ ليست أدباً على الإطلاق . وصحيح أنني حر في أن أصوت لحزب العمال أو لحزب المحافظين ، ولكن الأمر قد ينتهي بي إلى السجن في

ظروف استثنائية معينة إذا حاولت أن أتصرف تبعا لقناعة مفادها أن هذا الاختيار ذاته يفتتح تحيزاً أعمق ليس إلا - وهو التحيز الذي مفاده أن معنى الديمقراطية مقتصر على وضع إشارة ضرب على ورقة الاقتراع كل بضع سنوات .

إن بنية القيم الخفية إلى حد بعيد والتي تشكل وتبطن أقوالنا الوقائعية هي جزء مما نعنيه بـ « الأيديولوجيا » . فإنا أعني بـ « الأيديولوجيا » ، تقريبا ، الطرائق التي يرتبط بها ما نقوله ونعتقد مع بنية السلطة وعلاقات السلطة في المجتمع الذي نعيش فيه . وينتج عن هذا التعريف الأولي للأيديولوجيا أن احكامنا ومقولاتنا الأساسية لا يمكن أن يقال عنها جميعا وبصورة مفيدة إنها أيديولوجية . وعلى سبيل المثال، إنه لمن المفروض فيها بعمق أن نخيل أننا نتحرك قدما نحو المستقبل ( ما لم يكن ثمة مجتمع آخر يرى أنه يتحرك رجوعا إليه ) ، وعلى الرغم من أن هذه الطريقة في الرؤية قد تكون متصلة بصورة لها دلالتها مع بنية السلطة في مجتمعنا ، فليس من الضروري أن تكون كذلك دوما وفي كل مكان . وأنا لا أعني بـ « الأيديولوجيا » مجرد القنوات المتصلة بعمق ، واللاواعية غالبا التي يحملها البشر ، بل أعني بتجديد أدق تلك الصيغ من الشعور ، والتقييم ، والإدراك والاعتقاد التي يربطها نوع من العلاقة بالحفاظ على السلطة الاجتماعية وإعادة إنتاجها . ويمكن لنا أن نوضح من خلال مثال أدبي أن مثل هذه القنوات ليست مجرد خصال خصوصية أو شخصية .

في دراسته الشهيرة النقد التطبيقي ( ١٩٢٩ ) ، حاول الناقد الكيمبرجي أ. أ. ريتشاردز أن يوضح كيف يمكن لآحكام القيمة أن تكون نزوية حقا وذاتية تماما وذلك من خلال إعطاء طلابه مجموعة من القصائد،

وسؤالهم تقييما ، بعد أن حجب عنهم عناوينها وأسماء مؤلفيها . وجاءت الأحكام متنوعة ومتقلبة الى حد بعيد ، وعلى نحر مشين : فقد خفصوا مقام شعراء تمتعوا بقداسة القدم وامتدحوا مؤلفين باهتين . بيد أن الوجه الأشد أهمية في هذه العملية ، والوجه الذي من الواضح أنه قد خفي تماما على ريتشاردز نفسه ، هو في رأبي ذلك الإجماع المحكم في التقييمات اللاواعية التي تبطن هذه الاختلافات المحددة في الرأي . فحين يقرأ المرء توصيفات طلاب ريتشاردز للأعمال الأدبية ، يدهشه ما يتقاسمونه عفويا من عادات في الإدراك والتأويل - ما يتوقعون أن يكون عليه الأدب ، والافتراضات التي أخضعوا لها قصيدة ما والنشائج التي انتظروا أن يستمدوها منها . وفي الواقع ، ليس ثمة ما يدهش في هذا : لأن المشاركين في هذه التجربة كانوا انجليزين شبيبا ، يرض ، من الطبقة العليا أو الشرائع العليا للطبقة الوسطى ، تلقوا تعليمهم في المدارس الخاصة ، وتوقفت استجاباتهم لقصيدة ما على ما هو أكثر بكثير من مجرد العوامل « الأدبية » الخالصة . فقد تضافرت استجاباتهم النقدية بشدة مع تحيزاتهم وقناعاتهم الأوسع . وهذه ليست قضية لوم وتوبيخ : فما من استجابة نقدية إلا وهي متضافرة على هذا النحو ، وبالتالي ليس ثمة حكم أو تأويل نقدي أدبي « خالص » . وإذا ما كان أحد يستحق التوبيخ فهو ١. ا. ريتشاردز نفسه ، الذي لم يكن قادرا ، وهو العميد الشاب ، الأبيض ، الكيميبرجي الذكر من الشرائع العليا للطبقة الوسطى ، أن يوضع Objectify سياق المصالح التي يتقاسمها الى حد بعيد هو نفسه ، ولم يستطع بالتالي أن يدرك تماما تلك الاختلافات « الذاتية » ، المحلية في تقييم عمل ما والتي تقع ضمن طريقة في إدراك العالم محددة ومبنية اجتماعيا .

إن كنا لا نرى الأدب بوصفه مقولة « موضوعية » واصفة ، فإن ذلك

## □ الادب والنظرية الادبية □

لا يعني ان الادب مقتصر على ما يختار البشر بصورة نزوية ان يطلقوا عليه هذا الاسم . فليس ثمة مطلقا ما هو نزوي بشأن مثل هذه الأنواع من احكام القيمة : إن لها جذورها في البنى العميقة للقناعة التي تبدو في الظاهر راسخة لا تهتز شأنها شأن مبنى الإمباير ستيت . وإذا ، فان ما ازلنا النقاب عنه الى الآن لا يقتصر على أن الادب غير موجود بالمعنى الذي توجد فيه الحشرات ، وان احكام القيمة التي يتشكل بواسطتها متغيرة تاريخيا ، وإنما ازلنا النقاب أيضا عن أن احكام القيمة هذه علاقة وثيقة بالايديولوجيات الاجتماعية . فهي لا تشير في النهاية الى مجرد ذوق خاص ، وإنما الى الافتراضات التي تمارس بها جماعات اجتماعية معينة سلطتها على الآخرين وتحافظ عليها .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>





---

M. Blancher , Liure à Venir , idees , nrf

Le Liure à veir

الأدب ، إلى أين ؟

د. فاطمة الجيوسي

---

اختفاء الأدب :

يحدث ان نسمع بعضنا يطرح أسئلة غريبة ، هذا السؤال على سبيل المثال : « ما هي اتجاهات الأدب الراهن » او أيضا : « الى أين يذهب الأدب ؟ » أجل ، سؤال يثير الاستغراب ، ولكن الأغرب هو أنه إن كان ثمة اجابة فهي سهلة ! الأدب يتجه نحو ذاته ، نحو ماهيته التي هي الاختفاء .

إن هؤلاء الذين يحتاجون الى تأكيدات على هذه الدرجة من العمومية يمكنهم الالتفات الى ما ندعوه التاريخ . وسيعلمهم ما يعنيه قول هيجل المأثور : « الفن في نظرنا شأن من الماضي » ، كلام قاله هيجل بجرأة في مواجهة غوته ، في فترة الاندفاع الرومنسي وعندما كانت الموسيقى ، والفنون التشكيلية ، والشعر أعمالا عظيمة ، هيجل الذي يفتتح دروسه في الجماليات بهذه الجملة الثقيلة ، يعرف ذلك . إنه يعرف أن الفن لا تعوزه الأعمال الفنية ، ويعجب بأعمال معاصره وأحيانا يفضلها ( كما

## □ الادب ، الى اين □

كان يجهلها ايضا ) ومع ذلك « فالفن في نظرنا شأن من الماضي » . لم يعد الفن قادرا على حمل الحاجة الى المطلق . إن ما يؤخذ في الحساب بشكل مطلق، هو بعد الآن اكتمال العالم ، وجدية العمل ، ومهمة الحرية الحقيقية . والفن لا يكون على مقربة من المطلق إلا في الماضي وفي المتحف وحده ما زال يحتفظ بقيمته وسلطانه ، أو السخط عليه *disgrâce* وما هو أكثر خطورة ، يتهاوى فينا حتى يغدو مجرد متعة جمالية أو ملحقا للثقافة .

هذا الوضع معروف جدا ، إنه مستقبل امسى حاضرا . في عالم التقنية يمكن الاستمرار بتقريب الكتاب وإثراء الرسامين ، يمكن تسجيل الكتب ونشر المكتبات ، يمكن تكريس مكان للفن لأنه نافع أو لأنه غير نافع ، يمكن إلزامه والانتقاص من قيمته أو تركه حرا . لعل الحظ ، في هذه الحالة المناسبة ، هو الأكثر شرا *défavorable* .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

## بحث غامض ، ومعلب :

هكذا يتكلم التاريخ بشكل فج . ولكن إن نحن التفتنا نحو الادب أو نحو الفنون ذاتها ، فإن ما يبدو أنها تقوله مختلف جدا . كل شيء يحدث وكان الإبداع الفني ، مادامت الأزمنة تنقلب على أهميته بانصياعها لحركات غريبة عنه ، يقترب من ذاته برؤيا أكثر تطلبا وأكثر عمقا ، ولكنها ليست أكثر كبرياء :

الذي يظن أنه يرفع الشعر بأسطوري *Sturm und Drang* برومبوس ومحمد ، إن ما يمجّد آنذاك ، لم يكن الفن ، بل الفنان المبدع ، الفردية القوية ، وكل مرة يُفضّل الفنان على العمل ، ويعني هذا

التفضيل ، وهذه الحماسة للعبقري تهاوي الفن ، والتراجع امام قوته الخاصة ، والبحث عن احلام معوضة ، هذه التطلعات المبعثرة . على انها رائعة ، والتي يعبر عنها نوافليس بشكل غامض *mysterieusement* « كلينغهور ، شاعر خالد ، لا يموت ، يبقى في العالم » ، او ايضا ايشندورف ( Eichendorff ) : « الشاعر هو قلب العالم » لا تشبه بشيء التطلعات التي بعد ١٨٥٠ ، التاريخ الذي انطلقا منه يتجه العالم الحديث ويذهب بتصميم نحو مصيره ، يعلنها ( التطلعات ) مالارمه *Mallarmé* وسيزان *Cézanne* ، انها التطلعات التي يدعمها الفن الحديث بحركته .

مالارمه وسيزان لا يحملاننا نحلم بالفنان بوصفه فردا اهم وابرز من الافراد الآخرين . فهما لا يسميان الى المجد ، ذاك الخواء المحرق والمشع الذي تشده الفنان على الدوام هالة يتوج بها رأسه منذ عصر النهضة . كلاهما متواضع لا يلتفتان الى ذاتيهما ، بل الى بحث غامض ، الى هم اساسي لا ترتبط اهميته بتأكيد شخصيهما ، كما لا يرتبط باندفاع الانسان الحديث الامر الممتنع على الفهم لدى الجميع تقريبا ، ومع ذلك يتعلق كلاهما به ( البحث ) بعناد وقوة منهجية وتواصلهما ليس إلا التعبير المكتوم ( *dissimulé* ) .

لا يمجّد سيزان الرسام ويقول فان جوخ : « لست فنانا - انه لمن الغلظة الا ان يعتد الانسان ذلك عن ذاته » وبضيف : « اقول ذلك لابين الى اي حد اجد من الحماسة التحدث عن فنان موهوب او غير موهوب . » في القصيدة يتوقع مالارمه بإحساسه عملا لا يحيل الى شخص حقه ، يتوقع بإحساسه قرارا لا يرجع الى مبادرة هذا الفرد المميز او ذاك . وخلافا للاعتقاد القديم الذي يقول الشاعر وفقا له :

لست انا الذي يتكلم ، إن الإله هو الذي يتكلم من خلالي ، إن استقلال القصيدة هذا لا يؤثر الى التعالي المختال الذي يجعل من الخلق الأدبي مكافئاً لخلق العالم يقوم به إله صانع ، كما انه لا يعني خلود الدائرة الشعرية وثباتها ، الأمر على خلاف ذلك تماماً فهو يقلب القيم الدارجة التي ترابطها بكلمة صنع وكلمة وجود .

لعل هذا التحول المدهش للفن الحديث الذي يحدث في الفترة التي يقترح فيها التاريخ على الانسان مهمات واهدافاً مغايرة تماماً بوصفه ردة فعل ضد هذه المهمات وهذه الاهداف ، جهداً خاوياً في التأكيد والتبرير . ليس هذا الأمر حقيقياً إلا بشكل سطحي . يحدث أن يستجيب الكتاب والفنانون لدعوة الجماعة بانتماء أخرق عن العمل الهائل لعصرهم بتمجيد ساذج لاسرارهم الكسولة ، أو أيضاً الاستجابة بياس يجعلهم يتعرفون على أنفسهم ، شأن فلوبير ، في الوضع الذي يرفضونه ، أو انهم يعتقدون إنقاذ الفن بسجنه في ذواتهم : الفن يكون حالة روح ، والشاعري يعني الذاتي .

بيد أن الفن بالدقة ، لدى مالارمه ولدى سيزان إذا أخذنا رمزياً هذين الاسمين ، لا ينشد تلك الملاحة الضعيفة . ما له القيمة في نمط سيزان هو « التحقيق » ، وليست حالات سيزان النفسية ، الفن مشدود بقوة نحو العمل ، والعمل الفني ، العمل الذي يستمد أصوله في الفن يتجلى بوصفه تأكيداً مغايراً تماماً عن الأعمال التي تجد مقياسها في العمل ، في القيم والتبادلات ، مغايراً ولكنه ليس مناقضاً . لا ينكر الفن العالم الحديث ، ولا عالم التقنية ، ولا جهد التحرر والتحول الذي يستند الى هذه التقنية ، بل يعبر وربما يكمل العلاقات التي تسبق كل إنجاز موضوعي وتقني .

بحث غامض ، صعب ومعذب . تجربة مخاطرة أساسا حيث يوضع سجدا الفن ، والعمل ، والحقيقة وماهية اللغة في الميزان وتبدأ المخاطرة، ولهذا في الزمن نفسه ، ينتقص الأدب من ذاته ويمد نفسه على دولاب إيكسيون Ixion ويمسي الشاعر العدو المر لوجه الشاعر . ظاهرا تلك الأزمة وهذا النقد يذكران الفنان بوضعه المتأرجح في الحضارة الهائلة حيث

يتضاءل مكانه ، يبدو أن تلك الأزمة وذاك النقد يصدران عن العالم ، عن الواقع السياسي والاجتماعي ، ويبدو أنهما يخضعان الأدب لحكم بهينه باسم التاريخ : إنه التاريخ الذي ينتقد الأدب ويدفع بالشاعر جانبا ، واضعا مكانه المتخصص في الدعاوة ( الدعاية ) التي تقوم مهمته على خدمة شؤون الحياة اليومية . هذا صحيح ، ولكن بصدفه مدهشة يستجيب هذا النقد للتجربة التي يقودها الأدب والفن باسمهما الخاص والذي يعرفهما لرفض جلدي . وتسهم في هذا الرفض عبقرية الربيبه فاليري وحزم تحيزاته في هذا الرفض كما تسهم الأقوال العنيفة الحازمة القاطعة للحركة السوربالية ، وكذلك يبدو عدم وجود أي قاسم مشترك بين فاليري وهوفمانستال ( Hofmannsthal ) وريلكه ( Rilke ) ومع ذلك كتب فاليري : « لم يكن لأشعاري أية أهمية في نظري إلا لأنها

توحي لي بتأملات حول الشاعر » . وهوفمانستال : « إن النواة الأكثر عمقا لماهية الشاعر ليست شيئا غير أنه يعرف نفسه شاعرا . » أما فيما يخص ريلكه ، فإننا لن نخونه إن نحن قلنا عن شعره إنه النظرية المنشدة للفعل الشعري . في تلك الحالات الثلاث ، القصيدة هي العمق المتفتح على التجربة التي تجعله ممكنا ، الحركة الغريبة التي تذهب من العمل نحو أصل العمل ، العمل نفسه صار البحث المعذب واللامتناهي من منبعه .

لا بد من اضافة ان الملابس التاريخية ، لئن كانت تمارس ضعفها على مثل هذه الحركات الى حد انها تبدو وكأنها تقودها ( هكذا يقال ان الكاتب في اتخاذ موضوعا لفاعليته الماهية المريبة لهذه الفاعلية ، يقتصر على عكس الوضع غير الامن الذي يصيره وضعه اجتماعيا ) ، لا تمسك بمفردها على شرح معنى هذا البحث . جئنا على ذكر ثلاثة أسماء معاصرة تقريبا ومعاصرة للتحويلات الاجتماعية الكبرى . لقد اخترنا كتاريخ ١٨٥٠ ، لان ثورة ١٨٤٨ كانت التاريخ الذي بدأت فيه أوروبا الانفتاح على نضج القوى التي تعمل فيها . ( La travaillent ) ولكن كل ما قيل عن فاليري وهو فمانستال ويريلكه كان بالإمكان قوله ، وعلى سعيد أعظم ، عن هولدرلين على أنه يسبقهم بقرن وفيه القصيدة هي بماهيتها قصيدة القصيدة ( كما يقول ذلك تقريبا هيدجر ) . شاعر الشاعر ، شاعر فيه تفكير قصيدة أمكان الانشاد أو امتناعه ، هذا هو هولدرلين وهذا هو ، كما نذكر أسما آخر الأحداث بقرن ونصف ، رونه شار ( R. Char ) الذي يجيبه وبهذه الاجابة يفجر أمامنا شكل ديوممة مختلفة جدا عن الديوممة التي يدركها مجرد التحليل التاريخي . لا يعني هذا القول إن الفن ، والأعمال الفنية ، وأيضا بشكل أقل الفنانين ، بجهلهم للزمان ( العصر ) . يتوصلون الى حقيقة لا يطالها الزمان . إن « عينان الزمان » الذي تقودنا التجربة الأدبية إليه ليس البتة منطقة اللازماني ، وإذا دعينا بالعمل الفني الى هذه مبادرة حققة ( الى ظهور جديدمتأرجح لحقيقة الوجود ) ، فان هذه البداية تحدثنا في غور التاريخ ، بأسلوب لعله بإمكانه منح فرصة لاحتتمالات تاريخية أولية . هذه المسائل غامضة كلها عرفها وكأنها واضحة أو كأنها بالامكان صوغها بوضوح لا يسعه إلا ان يقودنا الى بهلوانيات كتابية وبحرنا من العون الذي تقدمه لنا وهي مقاومتها المستمرة لنا .

إن ما نحس به هو أن السؤال الغريب : « الى أين يتجه الادب ؟ » ينتظر بلا ريب من التاريخ الاجابة عنه ، اجابة قدّمت له بشكل ما ، ولكن في الوقت ذاته بخدعة حيث تعتمل مصادر جهلنا ، يظهر أن الادب بهذا السؤال ، مفيدا من التاريخ الذي يسبقه ، يتساءل هو نفسه ويؤثر ، لا الى اجابة بالتأكيد ، بل الى معنى اعمق ، اكثر جوهرية للسؤال الذي يطرحه .

### الادب ، العمل ، التجربة :

نتكلم عن الادب ، والعمل ، والتجربة ، ماذا تعني هذه الكلمات ؟ يبدو من الخطأ اليوم أن نرى في الفن مجرد فرصة لتجارب ذاتية أو تابعة للجماليات ، ومع ذلك فنحن لا نفكر « بخصوص الفن » ، عن الكلام عن تجربة ، يبدو صحيحا أن نرى في الاهتمام الذي يحرك الفنانين والكتاب ، لا الاهتمام بذواتهم ، بل اهتمام يقتضي التعبير عنه بأعمال . على الأعمال إذن أن تلعب الدور الأعظم ، ولكن وهكذا تكون الامور ؟

( Mais en est - it aisé ? ) إطلاقا ، إن ما يجذب الكاتب ، وما يهز الفنان ، ليس العمل مباشرة ، بل البحث عنه ، الحركة التي تقود اليه ، إنه المقاربة التي تجعل العمل ممكنا : الفن ، والادب وما تخفي هاتين الكلمتين . ومن ذلك يفضل الرسام على اللوحة المراحل المختلفة التي مرت بها . والكاتب غالبا ما يرغب بعدم انجاز اي شيء ، تاركا على حال مقتطفات مائة قصة يمكن أن تقوده الى نقطة ما وأن عليه التخلي عنها ليحاول الذهاب الى أبعد من هذه النقطة . ومن ذلك ، بصدفة غريبة أيضا ، فاليري وكافكا المختلفين بكل شيء تقريبا ، متقاربين باهتمامهما بالكتابة بشكل صارم يلتقيان لتأكيد : « كل عملي ليس إلا تذريبا . »

إلا أننا نضيق ذرعا بأن نرى مكان الأعمال الادبية كتلة من النصوص

## □ الأدب ، الى أين □

تعاظم باستمرار والتي تحت اسم وثائق ، وشهادات ، وأقوال شبه خام ، ولعلها تجهل كل قصد أدبي ، يقال : أن لا علاقة لهذا بإبداع الأشياء الفنية ، يقال أيضا : شهادات عن واقعية زائفة . ماذا نعرف عن ذلك ؟ ماذا نعرف عن هذه المقاربة ، وإن أخفقت ، عن حيز لا تطاله الثقافة العادية ؟ ليم هذا الكلام المغفل ، بلا كاتب ولا يتخذ شكل كتب تنتشر وترغب بالانتقال لا ينهنا الى أمر هام ويريد ما يدعى الأدب يتحدث عنه أيضا ؟ أو ليس من المثير للانتباه ، وإن كان غير الفريد ( *épigmatique* ) بلغت الانتباه كما الأحجية بأن كلمة الأدب ذاتها ، كلمة جاءت متأخرة ، كلمة بلا شرف تقدم بشكل خاص خدمة للكتب المدرسية ، ترافق المسيرة المتعاظمة الطغيان لدى كتاب النشر وتؤشر ، الى الأدب ، بل الى تعثره *sas tiaueis* وتطرفه ( وكان هذين الشيئين ضروريان له ) قصير ، في الوقت الذي يصير فيه الرفض أكثر شدة ( *répulsion* ) ، وحيث تنتشر الأجناس وتضيق الأشكال ، في الوقت الذي لم يعد فيه العالم يحتاج للأدب وحيث من جهة ثانية يبدو كل كتاب غريبا عن كل الكتب الأخرى وغير مكتوث بحقيقة الأجناس ، في الوقت حيث بالاضافة الى ذلك ، ما يظهر التعبير عنه في أعمال ، ليس حقائق خالدة ، نماذج وطبائع ، ولكنه مطلب يعارض نظام الماهيات ، إن الأدب المرفوض هكذا بوصفه فاعلية مناسبة ، بوصفه وحدة الأجناس ، بوصفه عالما حيث يسود المثل الأعلى والجوهري يصير الهم ( *Fréceccapation* ) الأكثر حضورا على الدوام ، على أنه فحص لهؤلاء الذين يكتبون ، وفي هذا الهم يقدم نفسه بوصفه فاعلية أن يكشف عن نفسه في « ماهيته » .

انهماك حيث . في الحقيقة ، لعل ما هو موضوع سؤال هو الأدب ولكن لا كواقع محدد ومضمون ، وكجملته من الأشكال ، ولا حتى نمط فاعلية يمكن ادراكها : بل بالأحرى ما لا يكشف عن ذاته ، ولا يتحقق ولا يبرر قط وجوده مباشرة ، مالا تقترب منه إلا حين ندركه



( en s'en détournant ) مالا ندركه إلا حيث نتجاوزه ، يبحث لا يترتب عليه اطلاقاً أن ينشغل بالأدب ، بما هو عليه « في ماهيته » ، بل على عكس ذلك ، تقليصه ، وتحجيدته ، أو بشكل أدق ، وبحركة تفلت منه ويهملها ، ينزل الى النقطة حيث يبدو أن الذي يتكلم هو الحياد اللاشخصي .

### الادب :

يوجد هنا تناقضات ضرورية . إن المهم هو العمل وحده ، والتأكيد الموجود في العمل ، القصيدة في تفردتها الصارم ، واللوحه في حيزها الخاص . العمل وحده هو المهم ، ولكن في النهاية لا يكون العمل هنا إلا ليقود الى البحث عن العمل ، فالعمل هو الحركة التي تنقلنا الى النقطة الخالصة للالهام الذي تصدر عنه وحيث يبدو أنه لا يبلغها إلا باختفائه . إن الكتاب وحده هو المهم ، بما هو عليه ، بعيداً عن الاجناس خارج التصنيفات ، النشر ، الشعر ، الرواية ، الشهادة التي يرفض الاصطفااف فيها وينكر عليها القدرة على تحديد مكانه وتعيين شكله . لم يعد الكتاب ينتمي الى جنس ، كل كتاب لا ينتمي إلا للأدب وحده ، وكأنه يمسك مقدماً ، في عمومياتها الاسرار والصيغ التي وحدها تتيح منح ما يكتب واقع كتاب ( réalité d'un livre ) . ويحدث كل شيء إذن ، وباختفاء الاجناس ، وكان الادب يؤكد ذاته بمفرده ، يتألق وحده في الوضوح ( mystérieuse ) الذي ينشره وأن كل إبداع أدبي يحيل اليه بمضاعفته - وكأنما كانت توجد « ماهية » للأدب .

ولكن ماهية الادب هي ، بالدقة ، هي في عدم خضوعه لأي تحديد اساسي ، لأي تأكيد يجعله مستقراً أو حتى يحققه : فهو ليس أبداً ههنا ، إنه أبداً ما يجب البحث عنه أو إعادة اكتشافه . وأكثر من ذلك ، ليس من المضمون أبداً استجابة كلمة ادب أو كلمة من لأي شيء واقعي ، لأي

## □ الادب ، الى اين □

شيء محتمل ، أو لاي شيء مهم . لقد قيل هذا : أن يكون الفنان فنانا يعني انه لا يعرف البتة بوجود فن من قبل ، ولا يعرف أيضا بوجود عالم . ان الرسام يذهب الى المتحف ويعني هذا أنه يعي بشكل ما حقيقة التصوير : إنه يعرف التصوير ، ولكن لوحته لا تعرفه ، بل تعرف بالأحرى ان التصوير ممنوع ، لا واقعي ، وممنوع على التحقيق : إن من يؤكد الادب بذاته ، لا يؤكد شيئا . ومن يبحث عنه ، لا يبحث إلا على ما يتوارى ، ومن يجده ، لا يجد إلا ما هو أقل ، أو ما هو أسوأ ، ما يتجاوز الادب . ولهذا ، في النهاية إن ما يلاحقه كل كتاب باعتباره ماهية ما يجب ويرغب بانفعال اكتشافه إنما هو اللا ادب .

وإذن علينا ان لا نقول إن كل كتاب ينتمي الى الادب ، بل كل كتاب مسؤولا عن ذاته بشكل مطلق . علينا ان لا نقول ان كل عمل يستمد حقيقته وقيمته من قدرته على الامتثال لماهية الادب ، ولا من حقه في الكشف عن هذه الماهية أو تأكيدها . إذ لا يمكن أبدا لعمل ما ان يتخذ موضوعا السؤال الذي يطرحه . لا يمكن أبدا للوحة ان تبدأ وحسب إذا كان هدفها ان تجعل التصوير مرثيا، لعل كل كاتب يحس بأنه مدعو ليكون وحده مسؤولا عن الآداب ومن خلال جهله الخاص ، أن يكون مسؤولا عن مستقبله الذي لا يكون مجرد سؤال تاريخي ، بل ، ومن خلال التاريخ ، هي الحركة التي بها وهو « يذهب » بالضرورة خارج ذاته ، يتطلع الادب مع ذلك « أن يعود » لذاته ، بما هو عليه بشكل أساسي . لعل كون الكاتب هو دعوة للإجابة عن هذا السؤال الذي يجب أن يدافع عنه هذا الذي يكتب ومحبة للحقيقة والالتقان ومع ذلك لا يمكنه مباغتته وأقل من ذلك أيضا عندما يسعى الى الإجابة عنه ، على الأكثر يمكنه بالعمل أن يقدم اجابة غير مباشرة ، العمل الذي لا نتحكم به أبدا ، لا نضمنه على الإطلاق، والذي ينبغي الإجابة عن أي شيء إلا عن ذاته والذي لا يجعل الفن حاضرا إلا حيث يتوارى ويغيب . ليم هذا ؟

## البحث عن نقطة العصر

أن يكون مصير الكتب ، والكتابات ، واللغة ، الى استحداث تنفتح عليها عاداتنا مقدما ، وعلى غير معرفة منا ، مازالت ترفض إرثنا ، أن تؤثر المكتبات فينا بمظهرها وكأنها من عالم آخر ، وكأننا نكتشف فيها ، بفضول ودهشة واحترام ، وعلى حين غرة ، بعد رحلة كونية ، اطلال كوكب أكثر قدما ، مثبتة في خلود الصمت ، لا بد وأن نكون قليلي الالفة مع ذرائعنا حتى لا نندرك هذا . القراءة والكتابة ، لا نشك أن هاتين الكلمتين مدعوتان في أذهاننا لأداء دور مختلف كل الاختلاف عن الدور الذي كانتا تؤديه ، في مطلع هذا القرن : هذا واضح ، ينبها الى ذلك اي مدباغ ، ابة شاشة وأكثر من ذلك هذا الهمس rumeur من حولنا ، وهذا الازيز bourdoumeinent المغفل والمستمر فينا ، هذا الكلام الرائع غير السموع ، الرشيقي الذي لا بكل والذي يهددنا في كل لحظة بمعرفة فورية ، كلية ، تجعل منا الممر الخالص لحركة حيث يعامل بها كل منا على الدوام ومقدما ضد الجميع .

تلك التوقعات هي في متناول يدنا . ولكن هاكم ما هو أكثر المارة للانتباه : من زمن طويل قبل اختراعات التقنية ، واستخدام موجات الاثير وتبداء الصور ، كان يكفي أن نسمع تأكيدات هولنرلين ، ومالزمره ، كيما نكتشف اتجاه وامتداد هذه التحولات التي نحن على يقين منها اليوم

بلا دهشة . ان الشعر ، والفن ، ليلغا بذائهما ،  
 Pour en veur par eur suérns ، بحركة لم يكن الزمان غريبا عنها،  
 ولكن مقتضيات خاصة بها والتي أعطت لهذه الحركة شكلها ، أسقطوا  
 واكدوا ، انقلابات اهم بكثير من تلك التي على صعيد آخر ، تلمحها الآن  
 على صعيد آخر في الخدمات اليومية والاشكال المؤثرة في القراءة والكتابة  
 والكلام ، هاته الكلمات المفهومة وفقا للتجربة حيث تتم ، تجعلنا نحس  
 مسبقا ، كما يقول مالارمه ، إننا في العالم لا نتكلم ، ولا نكتب ولا نقرا .  
 هذا الحكم ليس ناقدا على المقتضيات التي تتضمنها كلمتنا تكلم ، وكتب  
 ان تتوقف عن التكيف مع انماط الفهم التي يستدعيها نجع العمل والمعرفة  
 المتخصصة ، وان لا يكون الكلام ضروريا حتى نتفاهم فان هذا لا يحدث من  
 عجز هذا العالم بلا كلام ، بل يحدث عن الاختيار الذي اختاره وقوة  
 هذا الاختيار .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

## النتيجة :

لقد قسم مالارمه المناطق بشكل قاطع brutalité فريدة من جهة،  
 الكلام المفيد ، أداة وسيلة ، لغة الفعل والعمل ، لغة المنطق والعلم ،  
 اللغة التي تنقل مباشرة والتي تتلاشى في انظام الاستعمال ، في ذلك  
 شأن كل أداة ناعمة . ومن جهة ثانية ، كلام القصيدة والأدب ، حيث  
 لا يكون الكلام مجرد أداة ناقلة ، تابعة واستعمالية ، ولكنها تسعى الى  
 التحقق في تجربة خاصة . كان على هذا التقسيم القاسي ، هذا الاقتسام  
 للامبراطوريات الذي يحاول تحديد/الدوائر بشكل دقيق ، أن يعين الأدب  
 أن يتجمع حول ذاته ، أن يجعله أكثر وضوحا بإعارته لغة تميزه وتوحده .  
 إلا ان ما شاهدناه كان ظاهرة معاكسة . لقد شكل فن الكتابة حتى القرن

التاسع عشر افقا مستقرا بحيث ان الذين يمارسون لا يفكرون بهدمه أو تجاوزه . إن الكتابة الشعرية هي الفاعلية الأدبية الأساسية ، ولا شيء أكثر وضوحا من الشعر وإن بقي الشعر ( *furyante* ) مبتعدا في هذا الإطار المتصلب هاربا . في فرنسا على الأقل ، نميل الى القول ، ولباريب في كل فترة كلاسيكية للكتابة ، يتسلم الشعر رسالة تركيز مخاطر الفن في ذاته . هكذا انقاذ اللغة من المخاطر التي يعرضها الأدب لها : تحمي الفهم الشائع ( المشترك ) ضد الشعر وذلك بجعله هذا الأخير مربيا بشكل كبير ، خاصا جدا ، حيزا محاطا بأسوار عالية ، وفي الوقت ذاته ، نحمي الشعر من نفسه بتشبيته ، بإعارته قواعد بالغة التحديد بشكل أن اللامحدد *l' indéfinie* الشعري يجد نفسه أعزلا . لعل استمرار قولتير في نظم الشعر حتى يكون في نشره أكثر النائرين صفاء وفعالية . وشاتوبريان الذي لا يمكنه أن يكون شاعرا إلا في النثر ، شرع بتحويل النثر الى فن . وتمسي لفته كلام ما وراء القبر .

ليس الأدب حيزا للتماسك وحيزا مشتركا إلا ما دام لا يوجد لذاته ويتوارى . وقد يظهر في الاحساس البعيد ( *lointain* ) ( *pressentirrent* ) ما يبدو أنه هو ، تنظائر شظاياها ويدخل في درب الشتات حيث يرفض أن يتعرف بإشارات دقيقة ومحددة . ولما كان الإرث في الوقت ذاته قويا ، ويستمر الاتجاه الإنساني بطلب عون الفن ، وأن النثر يرغب دائما بالكفاح من أجل العالم ، بنجم عن ذلك غموض حيث يكون للوهلة الأولى من غير العاقل الحكم فيما هو مقصود . بشكل عام نجد لهذا التمزق أسبابا محدودة وتفسيرات ثانوية . توجه التهمة الى النزعة الفردية : كل يكتب كما يريد ويريد التميز عن الآخرين (١) .

(١) ولكن يستمرون في الشكوى من رتابة الواهب ، ومن تعاليل الأعمال الأدبية وخلوها من الشخصية .

## □ البحث عن نقطة الصفر □

ويتهم فقدان القيم المشتركة ، والانقسام العميق للعالم ، وانحلال المشل الأعلى والعقل (٢) . أو يعاد التمييز بين النثر والشعر من أجل إعادة القليل من الوضوح : يترك الشعر الى فوضى الممتنع التوقع . ولكنهم يشيرون الى ان الرواية تهيمن اليوم على الادب ، وان الادب في شكله الروائي يبقى مواليا للمقاصد الشائعة والاجتماعية للغة ، ويبقى في اطار جنس محدد ، قادرا على رسم خط سيرها وتحديدها . وغالبا ما يقال عن الرواية بانها مخلوق عجيب ولكنها ، ما عدا بعض الاستشارات لمخلوق عجيب رقيّ وأهمل بشكل جيد . وتعلن الرواية عن نفسها بإشارات واضحة تستبعد سوء الفهم . ان هيمنة الرواية بحرياتها الظاهرة ، وجرائها التي لا تعرض الجنس للخطر ، الضمان المتحفظ لمواصفاتها ، وثراء مضمونها الانساني هي ، كما في الماضي هيمنة الشعر العمودي ، التعبير عن هذه الحاجة التي تخص بها لحماية انفسنا مما يجعل الادب خطورا : وكأنما في الوقت الذي يمزج فيه السم يسارع الى افرار الترياق المضاد الذي يسمح وحده باستهلاكها المستديم . ولكن لعله يغنى مما يجعله بلا تأثير ( inoffensive ) .

عن هذا البحث عن الاسباب المترابطة تنبغي الاجابة ان تفجر ( éctatement ) الادب أمر جوهري وأن التشئت الذي يدخل فيه يرسم أيضا المرحلة التي يقترب فيها من نفسه . ان تفرد الكتاب لا يفسر نوع الكتابة خارج افق مستقر ، في حيز مشتت بشكل عميق . ان ماهو اعظم من تنوع الامزجة ، والطباع وحتى تنوع الوجود هو توتر بحث يضع كل شيء موضع التساؤل . إن ما هو أكثر حسما من تمزق العوالم هو

---

(٢) ولكن لا يوجد ما يميز أدبيا بين الروائي الكاثوليكي والروائي الشيوعي وجائزة نوبل وجائزة ستالين تكافان العادات الأدبية نفسها ، والإشارات ذاتها .

للطلب الذي يفرض للعالم . ان كلمة تجربة عليها كذلك ان لا تدفعنا الى الاعتقاد أنه ، إذا كان الأدب يظهر اليوم لنا في حال تشتت لم تعرفه العصور السابقة ، فانه مدين لتلك الحرية التي تجعل منه على الدوام مرقع المحاولات المتجددة . يبدو بلا ريب أنه هو الشعور بحرية لا حدود لها ، ما يحرك يد الفنان الذي ينبغي الكتابة في يومنا هذا يعتقد الكاتب ان بإمكانه قول كل شيء وبكل الاشكال ، لا شيء يوقفنا ، وكل شيء في موجود بحوزتنا . كل شيء ، اليس هذا كثيرا ؟ ولكن كل شيء هو في النهاية ، قليل جدا وهذا الذي يشرع بالكتابة في اللامبالاة التي تجعله سيد اللامتناهي ، يدرك في النهاية أنه ، في افضل الاحوال كرس كل قواه للبحث عن نقطة واحدة .

ليس لأدب أكثر تنوعا مما كان عليه في الماضي ، لعله أكثر رثابة كما يمكن القول إن الليل أكثر رثابة من النهار . وليس مشتتا لأنه أكثر استسلاما لتعسف هؤلاء الذين يكتبون ، أولاته ، خارج الأجناس ، والقواعد ، والموروث ، يسمى الميدان المفتوح لمحاولات متعددة ومشتتة . ليست فوضى المحاولات هي التي تجعل من الأدب عالما مبعثرا . ينبغي التعبير بشكل آخر والقول : ان تجربة الأدب هي اختبار التشتت ذاته ، انه مقارنة المبعثر ، تجربة ما هو بلا تفاهم ، بلا وفاق ، بلا حق - الخطأ والخارجي ، ما هو الممنوع على الإدراك واللاتظامي .

اللفة ، الأساوب ، الكتابة :

في مقالة حديثة ، أحد الكتب النادرة حيث يتسجل مستقبل الآداب ، ميثر رولان بارت ( R. Barthes ) بين اللفة ، والأسلوب والكتابة (١) . اللفة هي حالة الكلام المشترك كما يُعطى لكل منا معا ، في

مرحلة ما من الزمان ووفقا لانتسابنا الى بعض مناطق العالم ، وفي هذا يشترك الكتاب وغير الكتاب : لنخضع لها بصعوبة ، لنستقبلها باستمرار أو لنرفضها طوعا ، اللغة هي هنا ، تشهد على وضع تاريخي قلدنا فيه ، يحيط بنا ويتجاوزنا ، انها المباشر بالنسبة للجميع ، على انها تاريخيا متطورة جدا وبعيدة جدا عن كل بداية ، اما الاسلوب ، فهو الجزء المعتم ، المرتبط بأسرار الدم ، والغريزة ، عمق عنيف ، كثافة الصور ، كلام الوحدة حيث تتكلم ، بشكل أعمى ، تفضيلات جسدنا ، ورغبتنا ، وزمننا : مكتوم والمنغلق على معرفتنا . فالكتاب لا يختار أسلوبه أكثر مما يختار لفته ، حتمية المزاج هذه ، وهذا الغضب فيه ، تلك العاصفة أو ذاك التشنج ، هذا البطء أو تلك السرعة التي تصدر عن صلة حميمة مع ذاته لا يعرف عنها شيئا تقريبا ، والتي تمنح لفته لهجة متفردة كما يعطي لوجهه الهيئة التي نتعرف عليه بها ، كل هذا ليس بعدا ما ينبغي أن ندعوه أدباً .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الأدب يبدأ مع الكتابة . والكتابة هي جملة الطقوس ، الاحتفال المعلن أو المتخفي بها ، وبشكل مستقل عما نريد التعبير عنه وعن الأسلوب الذي نعبر فيه ، يبشر بهذا الحدث ، ما هو مكتوب يخص الأدب ومن يقرؤه يقرأ الأدب . ليست البلاغة ، أو أنها بلاغة من نوع خاص ترمي الى لفهامنا بأننا دخلنا الى هذا المجال الملق ، المنفصل والمقدس الا وهو المجال الأدبي . على سبيل المثال ، كما يبين ذلك فصل غني بالتفكير حول الرواية ، الماضي البسيط *Passé simple* ، الغريب عن اللغة المحكية ، يبشر بفن القصة ، ويشير مقدما الى أن المؤلف قبل بهذا الزمن الخطي والمنطقي الذي هو زمن السرد ، والذي بتوضيحه لحيز الصدفة ، يفرض ضمانا تاريخ محدد جدا له بداية ويسير بيقين نحو سعادة النهاية ، حتى ولو كانت نهاية تميسة . إن الماضي البسيط أو أيضا الاستعمال المفضل



لضمير الغائب يقولان لنا : هذه هي رواية كما كانت تقول لنا اللوحة والألوان ، وقديما المتطور : هذا هو تصوير .

يريد رولان بارت الوصول الى هذه الملاحظة ؛ وجد زمان حيث كانت الكتابة ، بوصفها الشيء ذاته بالنسبة للجميع تستقبل برضا بريء . وأنداك لم يكن لدى الكتاب إلا هم واحد : الكتابة الجيدة اي رفع اللغة المشتركة الى ارفع درجة من الكمال او الى الانسجام مع ما يسعون الى قوله ، كان لدى الجميع وحدة في القصد ، وأخلاق متطابقة . لم يعد الامر كذلك اليوم . إن الكتاب الذين يتميزون عن بعضهم بلغتهم العزيزية ، يتعارضون ايضا بشكل اكبر بمواقفهم نحو الاحتفال الأدبي : الكتابة ، إذا كانت الولوج الى معبد يفرض علينا ، بشكل مستقل عن اللغة التي هي لغتنا بحق الميلاد ونتيجة لقرار عضوي محتوم ، عددا من العادات ، دينا ضمنا ، همسا بغير مقدم ، كل ما يسعنا قوله ويحمله نوابا/ تكون اكثر فاعلية مادامت لا تعترف بنفسها ، الكتابة هي أولا هدم المعبد ، قبل بنائه ، او على الأقل ، وقبل اجتياز العتبة ، التساؤل عن عبوديات مثل هذا المكان ، عن الخطأ الأصلي الذي يشكله قرار الاعتكاف فيه . الكتابة ، في نهاية الامر هي رفض اجتياز العتبة ، رفض «الكتابة» .

هكذا نشرح ونميز بشكل افضل ضياع الوحدة التي يشكو منها او يزعمها الادب الراهن . كل كاتب يجعل من الكتابة مشكلته ومن هذه المشكلة موضوع قرار يمكنه تغييره . لا ينفصل الكتاب وحسب برؤيتهم للعالم ، او سمات لغتهم ، وصدف الموهبة او تجاربهم الخاصة وحسب : مذ يعرض الادب نفسه كوسط حيث يستحيل كل شيء ( ويصبح اجمل ) ، ولعله يدرك أن هذا المجال ليس الخواء ، وأن هذا الواضح لا يوضح وحسب ، بل يشوه باعطاء الاشياء ضوء مواضعة ، ومذ يحس

## □ البحث عن نقطة الصفر □

مسبقا ان الكتلة الادبية – الاجناس ، الاشارات ، استعمال الماضي البسيط وضمير الغائب – ليست مجرد شكل شفاف ، بل عالم مختلف حيث تسود الاصنام ، وحيث تسهو الاحكام المسبقة وتحيا غير مرئية ، القوى التي تغير كل شيء ، فمن الضروري لكل منهم ان يسمى الى التخلص من هذا العالم وغواية لجمعهم ليدمره ، بغية اعادة بنائه خالصا من كل استعمال سابق او افضل من ذلك ترك المكان خاليا . ان يكتب بدون « كتابة » ، والسير بالادب الى نقطة الغياب تلك حيث يتلاشى ، وحيث نتخلص من الخوف من اسراره الكاذبة ، تلك هي « الدرجة صفر للكتابة » ، الحياذ الذي يسمى اليه كل كاتب قاصدا او على جهل منه ، والذي يقود بعضهم الى الصمت .

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhril.com

تجربة كلية

على اسلوب الرؤية(١) هذا ان يعيننا على ادراك افضل لامتداد وخطورة المشكلة المطروحة علينا . يظهر في البداية ، إذا ما تابعنا التحليل بشكل صارم ، انه وبعد ان تحررنا من الكتابة ، من تلك اللغة الطقوسية ذات العادات الخاصة بها ، صورها رموزها وصيغها المجربة في حضارات اخرى – الصينية على سبيل المثال – يبدو أنها تقدم نماذج اكثر كمالا ، ويعود الكاتب الى لغة مباشرة او أيضا الى تلك اللغة المنعزلة التي نتكلم غريزيا فيه . ولكن ما الذي تعنيه هذه « العودة » ؟ اللغة المباشرة ليست

(١) المقصود ( تلك هي النقطة الهامة ) ازاء الادب متابعة الجهد الذي بذله ماركس ازاء المجتمع . الادب مستلب وهو مستلب في جزء منه لأن المجتمع الذي هو على علاقة به يقوم على استلاب الانسان ، وهو مستلب أيضا بمطالب اليوم بمعنى الكلمة : يعترف بها ويخدعها معتقدا بأنه يفسحها .

مباشرة ، وهي مثقلة بالتاريخ وحتى بالادب ، وبشكل خاص ، وههنا يوجد ماهو الجوهري في الموضوع ، سرعان ما يريد الذي يكتب أن يمسك بها ، تغير بين يديها من طبيعتها . ههنا نتعرف « القفزة » التي هي الادب . من اللغة المشتركة تمتلكها وتجعل الواقع في متناولنا ، تسمى الأشياء ( تقول الأشياء ) ، تعطينا إياها بإبعادها ، وتتخفي هي ذاتها في هذا الاستعمال وهي دائما لا شيء وغير ظاهرة . ولكنها قد صارت لغة « التخيل » تصير خارج الاستعمال ، غير مالوفة ، وما تشير اليه بلاريب نعتقد اننا مازلنا نلتقاه كما في الحياة اليومية وحتى بشكل أسهل ، لانه هنا تكفي كتابة كلمة خبز أو كلمة هلاك لكي نحصل فوراً وحسب خيالنا على جمال الملاك وتكهة الخبز - أجل ولكن بآية شروط ؟ ذلك أن العالم الذي لم يقدم لنا إلا استعمال الأشياء قد انهار أولاً ، وابتعدت الأشياء من ذرائعها الى مالا نهاية ، وصارت من جديد البعيد الممنوع للصورة ، ولانه أيضاً لم اعد أنا نفسي ولم يعد بوسعي قول كلمة أنا . تحول مخيف de l'être وإن ما لدي بالتخيل املكه ولكن شريطة أن ارتويه والوجود من حيث اقترب منه هو ما يفصلني عن نفسي وعن كل وجود كما يجعل من اللغة لا هذا الذي يتكلم ولكن ما هو موجود ، ويصير اللسان عمق الوجود الذي لا عمل له ، الوسط حيث يصير الاسم وجوداً ولكنه لايدل على شيء ولا يكشف عن شيء .

تحول مخيف ، الأكثر امتناعاً على الإدراك ، غير محسوس أولاً لانه لا ينفك عن التواري . « القفزة » مباشرة ، ولكن المباشرة لا يمكن التحقق فيه . نعرف اننا لا نكتب إلا عندما تحدث القفزة ، ولكن من أجل حدودها، ينبغي ، قبل كل شيء ، أن نكتب ، أن لا نتوقف عن الكتابة ، ونكتب انطلاقاً من اللامتناهي . ان ابتغاء الانضمام الى البراءة أو الى اللغة المحكية في طبيعتها ( كما يدعون الى ذلك ريمون كينو ( R. Quenau )

□ البحث عن نقطة الصفر □

بسخرية ) يعني الادعاء انه يمكن حساب هذه الاستحالة على طريقة حساب مؤشر انكسار وكأنما الأمر يتعلق بظاهرة جامدة في عالم الأشياء، بينما هي ( الاستحالة ) خواء هذا العالم ذاته ، نداء لا تسمعه إلا إذا تغيرنا ، قرار يرمي في السد الذي يحمله التردد . وما يسميه رولان بارت أسلوبا ، لغة حشوية ، غريزية لغة تلتصق بعمقنا الحميم والمكتوم ، وإذن ما هو الأقرب منا ، هو أيضا الأبعد مثالا ، إذا حق أن علينا كي ندرسه أن لا نبعد اللغة الأدبية وحسب ، بل أيضا لقاء الكلام الذي لا يتوقف ، ثم إسكات العمق الفارغ للكلام الذي لا يتوقف ، ولعله ذلك هو ما قصده السوار ( Eluard ) عندما قال : شعر لا ينقطع .

تكم بروست Proust في البدء لغة لا بروير Bruyère وفلوبير Flaubert : إنه أسلوب الكتابة الذي تنخلص منه شيئا فشيئا وهو لا ينفك عن الكتابة ، بشكل خاص كتابة رسائل . يبدو أنه بكتابه « العديد من الرسائل » الى « العديد من الناس » ينزلق نحو حركة الكتابة التي تصير حركته . شكل تعجب به اليوم بوصفه شكلا بروستيا على نحو رائع والذي يربطه علماء بسطاء ببنيته العضوية . ولكن من الذي يتكلم هنا ؟ أهو بروست ، بروست الذي يخص العالم ، الذي يتصف باكثر التطلعات الاجتماعية تفاهة ، كما يتصف باتجاهه الاكاديمي ، والمعجب باناخول فرانس ، والمعلق الاجتماعي في mondairs بجريدة الغيفارو ؟ أهو بروست المتصف بعيوب ، والذي يحيا حياة غير سوية ، والذي يجد متعة بتعذيب الجرذان في قفص ؟ أهو بروست الذي مات ، اللامتحرك والمخفي ، بروست الذي ابتعد عنه أصدقاؤه ، الغريب عن ذاته ، لا شيء سوى اليد التي تكتب ، التي « تكتب كل يوم ، في كل ساعة ، طوال الوقت » يد ، كما في خارج الزمن ، لا تخص أحدا ؟ نقول بروست، ولكننا نحس جيدا أن الذي يكتب هو إنسان آخر تماما ، وليس وحسب

إنسانا آخر ، بل مطلب الكتابة ذاته ، مطلب يستخدم اسم بروس ، ولكنه لا يعبر عن بروس ، لا يعبر عنه إلا بتجريده من ذاته وتحويله الى آخر .

إن التجربة الأدبية هي تجربة كلية ، سؤال لا يتحمل تحديدا ، يرفض الاستقرار أو الإرجاع ، الى مجرد سؤال لغوي ، على سبيل المثال ( إلا اذا كان من هذا المنظور يهتز كل شيء ) . إنه سؤاله ذاته ، ويدفع كل من يجره الى الدخول بكلية الى هذا السؤال . وهكذا يكتفي بأن يجعل الاحتفال الأدبي مشبوها ، وكذلك الأشكال المكرسة ، الصور الطقسية واللغة الجميلة ، ومواصفات القافية والعدد والقصة . عندما تصادف رواية كتبت وفقا لقواعد الماضي البسيط وضمير الغائب ، فاننا بالطبع ، لا نلتقي « الأدب » إطلاقا ، بل ما يضعه بعيدا أو يفرض عليه الاخفاق ، لا شيء في الحقيقة يمنع تناوله أو يضعه ، مئات من الروايات ، كما يوجد اليوم ، كتبت بإتقان أو باهمال ، بأسلوب جميل ، أخاذ ، أو مشير للضجر هي غريبة كلها عن الأدب ، ولا ترجع هذه الغربة الى الإتقان أو الى الإهمال ، الى اللغة المترامية أو الى اللغة المتعاسكة .

لعل رولان بارت ، بتوجيهنا ، بتفكير مهم ، نحو ما دعاه صفر الكتابة ، أشار أيضا الى اللحظة حيث يتمكن الأدب من الإمساك بذاته ، ولكن في هذه النقطة ، ان يكون وحسب كتابة بيضاء ، عابثة وحيدانية ، بل تجربة « الحياء » ذاتها ، التي لا تسمع البتة ، فعندما يتكلم الحياء ، وحده هذا الذي يفرض عليه الصمت بهيئ شروط الوفاق ، ومع ذلك ما يجب سماعه هو هذا الكلام الحيادي ، ما كان يقال على الدوام ، ولا ينفك عن قول ذاته ، ولا يمكن سماعه ، عذاب تقرب صفحات صموئيل نكبت احساسنا به .

يو . ي . ساخاريكوف

ترجمة : د. غسان مرتضى  
كلية الآداب - حمص

أعمال دوستوفسكي والأدب  
الواقعي في أمريكا في عشرينات وثلاثينات  
القرن الحالي

( ت . دريزر ، ش . أندرسون ، ف . سكوت فيتزجيرالد )

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بعد الاستيعاب البناء لتجارب الآداب الأوروبية الفنية - ومن  
ضمنها الأدب الروسي - صفة مميزة لتطور الأدب الأمريكي في القرن  
العشرين . فقد تأخر تطور الأدب الأمريكي كثيرا عن الآداب الأوروبية ،  
ولم يكن ذا تقاليد راسخة ، ومن المعروف أنه « بقدر ما يتأخر ظهور أدب  
قومي ما وتشكله ، يتأخر انضمامه الى مسيرة الأدب العامة ، وتكبر  
أهمية تجارب الآخرين بالنسبة اليه ، وخاصة تجارب الآداب القومية  
الأكثر تطورا . » (١)

يقول ( ب . ميشود ) الباحث الفرنسي المعاصر في الأدب الأمريكي  
في القرن العشرين : « تتميز المؤثرات الروسية تميزا واضحا بين المؤثرات  
الأجنبية ، فلم تكن الرواية الأمريكية الحديثة لتصل الى مستواها الحالي  
لولا ( دوستوفسكي ) و ( أندرييف ) و ( تشيخوف ) » (٢) .

في حديثه عن غياب « التقاليد الثقافية المتطورة » ، وغياب « المدارس ذات الفكر النقدي والهيبة التي لا جدال عليها » ، يقابل الناقد الأمريكي المعروف ( فان فيك بروكس ) ، مقابلة ليست محض صدفة ، بين أدبه القومي ، والأدب الروسي الكلاسيكي ، الذي يشكل سلسلة متواصلة في القرن التاسع عشر والعشرين : « لقد حفظ ( تورغينيف ) صورة ( بوشكين ) في ذاكرته كما التعويذة ، أما كلمات ( غوركي ) عن ( تولستوي ) « الجالس على حصى الشاطئ المتناثر » : « مادام هذا الرجل حيا فانا لست يتيما » فانها لم تكن عبارات جوفاء مسطحة . إن وجود أناس يشبهون ( تولستوي ) سيشرّف الأدب أعظم تشريف ، وعلى هذا النحو فقط يمكن أن تفهم كلمات ( تشيخوف ) عنه « إنني أخاف موته » ( ٢ ) .

لم يكن تأثير الأدب الكلاسيكي الروسي في الأدباء الأمريكيين مسألة مصادفة . يتحدث ( بروكس ) عن الحياة الثقافية في نيويورك في نهاية القرن الماضي فيؤكد أنه « قد رسمت معالمها روح الواقعية الروسية ، البعيدة جدا عن سطحات هـ. هارلند Henry Harland الرومانسية المتميزة بالأسلوب الكبس الرقيق . هذه الروح كانت تحلق في المقصف عند القناة الشرقية لهاو ستن ستريت Housten Street حيث كان يجتمع ، بعد ارتياد المسرح أو حضور المحاضرات المسائية ، الشعراء والكاريكاتوريون والكتاب المسرحيون والممثلون ليلعبوا الشطرنج على الطاولات الرخامية ، وليعبثوا الشاي الروسي . وكثيرا ما كانوا ينظرون الى الانتلجنسيا الروسية ( بالنسبة فكلمة « انتلجنسيا » لم تكن قد وصلت الى أمريكا في ذلك الوقت ) على أنها كل الثوربين المهاجرين ، والمهاجرين الاسباني والايطاليين ، والفوضويين الألمان ، والكومونييين الفرنسيين ، وأكثر من غيرهم السياسيين الروس على اختلاف أجناسهم

## □ أعمال دوستوفسكي □

ومشاربهم . لقد وجد بين هؤلاء جميعا طلاب شاحبون نجحوا انشاء سجنهم في اكتساب السل الرئوي ، فاحبوا في الذاكرة أبطال (نيكرا سوف) و ( دوستوفسكي ) الذين جسدوا التورية بظلالها المختلفة كافة « (٤) » .

لقد اثارت اعمال ( تولستوي ) و ( تورغينيف ) الابداعية اهتماما خاصا لدى الكتاب الامريكيين بين عامي ( ١٨٨٠ - ١٨٩٠ ) ، وتركت أثرا جليا في تشكيل النظريات الجمالية والأساليب الفنية عند كل من ( هـ. جيمس Henry James ) و ( ١. د. ويلز A. D. Wells ) « (٥) » .

يلاحظ الناقد الانكليزي ج. فيليبس J. Phillips أن الادب الروسي قد اخذ في ثمانينات وتسعينات القرن الماضي يوطد وجوده في اوربا ، ويؤكد أنه في الفترة ذاتها ظهر في أمريكا شيء يُذكر « بالموذا » الروسية وأنه قد غدا عدم التوجهات عن الروسية في أمريكا آنذاك أكثر بكثير مما هو عليه في انكلترا « (٦) » ويشير ( ياء واسورسكي ) في هذا السدد الى أن « الأثر المهم في تطور الواقعية الانتقادية في أمريكا بين عامي ( ١٨٨٦ - ١٨٩٨ ) قد تركته اعمال الكتاب الروس ( تورغينيف ) و ( تولستوي ) و ( دوستوفسكي ) » « (٧) » .

وفيما يتعلق ( بدوستوفسكي ) ، فعلى الرغم من الاهتمام بابداعاته اهتماما محدودا في القرن الماضي إلا أن التضلع المتعدد الجوانب يارث الكاتب الابداعي لم يبدأ إلا في السنوات العشر الأولى من هذا القرن « (٨) » . حتى إن مروجا مهما للادب الروسي مثل ( ت. بيرري ) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر شعر بتفرؤ دوستوفسكي وعمق عبقريته ، لكنه لم يستطع التفاض الى جوهر الموضوعات الفلسفية والاخلاقية في رواياته، ولغت الانتباه الى الحقائق الطاقية على السطح فقط . ولم يكن مصادفة



ايضا ان يعلن ( ا. د. ويلز ) في ذلك الوقت ان ( دوستوفسكي ) كاتب روسي محض ليس ذا شأن بالنسبة الى الادب الامريكى .

اما ان تتغلغل ابداعات ( دوستوفسكي ) في اعماق وعي المجتمع الامريكى في السنوات العشرة الاولى من هذا القرن فقط ، فهذه حالة لها اسبابها الاجتماعية والنفسية ، ولا تنحصر المسألة في سيطرة مايسى « بالتقاليد الوقورة » على الادب الامريكى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فقط ، بل إن الاهم من ذلك هو سيطرة فكرة « تقديس الذات » في المجتمع الامريكى في تلك الفترة ، تلك الفكرة التي غدت حجر الزاوية في مجموعة القيم التقليدية الرسمية المتأصلة في وعي كل امريكى . يقول الناقد الامريكى ف. او. ماتيسين F. O. Matesien : « إن ثقة الفرد في فكرته على الفعل بقواه الذاتية لم تكن في يوم من الايام قوية كما كانت عليه في هذه الفترة من التاريخ الامريكى » (١٠) .

لقد صوّر ( هـ. ميلفيل ) في ادبه واقع امريكا في القرن التاسع عشر من مأساة ( إيهاب ) ، التي تعد حسب قول ( او. ف. ماتيسين ) « رمزا للمصير المأساوي للفردية المتوقعة حول الذات ، التي تؤدي - في حال تطورها حتى الحدود القصوى - الى كارثة ليس للذات وحدها بل وللجماعة المحيطة أيضا » (١٠) . لكن ( ميلفيل ) تناول مأساة ( إيهاب ) تناولا رومانسيا محضا فجعل منها مأساة « الارادة غير المهياة للبعث

(\*) هرمان ميلفيل Herman Melville ( ١٨١٩ - ١٨٩١ ) روائي امريكى مشهور من اهم اعماله ( تايبى ١٨٤٦ ) و ( المعطف الابيض ١٨٥٠ ) و ( موبى ديك أو الحوت ١٨٥١ ) . - المترجم -

(\*) إيهاب Ahab بطل رواية ميلفيل « موبى ديك » - المترجم - .

الروحي ، الإرادة التي تضني الروح وتوجه العقل على نحو جنوني واضح « (١١) . إضافة الى ذلك فان رواية ميلفيل لم تلق قبولا عند معاصريه ، ولم يبعث الكاتب من جديد إلا في عشرينات القرن الحالي (١٢) .

تدخل الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الأولى حقبة تطورية جديدة ، إذ بدأت في هذه الفترة تظهر بوضوح وجلاء علامات انهيار « الأحلام الأمريكية العظمى » ، واخذت تتقوض الآمال في بناء دولة متفردة اقتصاديا ، ومتطورة اجتماعيا ، وتظهر ، بشكل فاقع ، الآثار التراجيدية لتقاليد الفردية . وقد لاحظ ( ت. دريزر ) \* هذا الأمر فكتب : « لا أستطيع أن أفهم السبب في عدم استيضاح الشعب الأمريكي الذي لقنوه منذ البداية فكرة التفوق الفردي ، حتى الآن ، مدى الانهيار الذي وصلت اليه هذه الفكرة بوصفها صيغة عمل لتنظيم المجتمع ؟! اننا عندما نفترض عفويا على الأغلب - أن لكل منا الحق في أن يصل ، إذا كان ممكنا ، الى تطوير ذاته تطورا هائلا ، فإننا لا نفكر أنه يمكن لعدد ضئيل فقط من الناس ممارسة هذا الحق ومن الجائر ألا تستطيع الأغلبية ممارسته » (١٣) . وكتب ( دريزر ) أيضا في حديثه عن الفردية التي حاولت الدعاية الأمريكية تصويرها على أنها إحدى القيم الرسمية الراسخة : « إن ثقة الأمريكي بهذه الفردية المسورة للجميع ، أدت الى أن أصبح فرديون آخرون أكثر قوة وخبثا وجشعا يقررون كم وكيف يجب عليه أن يعمل . ثم هل يستطيع هو أن يشتكي أو حتى أن يبحث

(\*) تيودور دريزر Theodore Dreiser ( ١٨٧١ - ١٩٤٥ ) كاتب أمريكي معروف برواياته التي تنتمي الى مذهب الواقعية الطبيعية . اشتهر بعد أن نشر روايته ( مأساة أمريكية ١٩٢٥ ) . من أهم أعماله ( الأخت كاري ١٩٠٠ ) و ( جيني غيرهاردت ١٩١١ ) و ( المول ١٩١٢ ) و ( العملاق ١٩١٤ ) - المترجم - .

عن العدالة إذا ما تعرض للعوز أو للمنع أن إذا ما سنختر أو جوع ؟ .  
لقد خدت ثقة المواطن الأمريكي بالفردية كثقته بدواء سحري يشفي من  
كل الشرور ، فخذرت هذه الثقة ، في الوقت الذي استحوذ فيه  
الفرديون الآخرون الأكثر جشعا وخبثا على ثروته وكنيسته ، وعلى  
السلطات التشريعية والشرطة ، وعلى كل امتيازاته الدستورية الأساسية  
حتى غدا - في حقيقة الأمر - يخاف من ظله « (١٤) » .

يقول ( دريزر ) في مقابلة صحفية مع مراسل صحيفة « البرافدا »  
في نيويورك . في معرض حديثه عن تخلف الأدب الأمريكي المعاصر :  
« لم يعكس الأدب الأمريكي معاناة الشعب ، ولم ترسم مخيلات الأدباء  
إمكانية تغيير النظام . لقد سادت « أزمة الأزمات » ، وحدث انهيار  
لا مثيل له ، وتكثرت جروح الرأسمالية حتى أعماق اغوارها ، فأصبح  
الناس يسرون عبر عذاباتهم جهنم (....) أحاول أن أتخيل ماذا كانت  
يمكن أن تفعل أعمال ( دوستوفسكي ) و ( ديكنز ) بمعاصرينا » (١٥) .

يذكر ( دريزر ) في الكلمة التي القاها في باريس ( دوستوفسكي ) ،  
ويناقش بذلك آراء ( أ. د. ويلز ) المشهورة عن هذا الأديب الروسي :  
« في حقيقة الأمر ، منذ أن أصبح الأدب عاملا فاعلا في حياة الشعوب ، فقد  
حاول الكتاب العظماء أن يعكسوا في نتاجاتهم عذابات الناس ، وخير مثال  
على ذلك الأديبان الروسيان ( دوستوفسكي ) و ( تولستوي ) (....) .  
أما فيما يخص أمريكا وطن الثروات ، بلدي الفقير ، فيبدو أن العذابات  
الإنسانية - أو على الأقل تلك التي سببتها العوامل المادية - غير مهمة  
البتة ، كما لو أن هذا يعني أن كتبنا كالتى كتبها دوستوفسكي عن روسيا  
لا أهمية لها هنا !! » (١٦) .

بشهادة ( مارغريت تيادو ) السكرتيرة الخاصة ( لدريزر ) ، كان  
دريزر يشعر بنفسه قريبا دائما من الجبيلة الروسية ، من العبقرية

## □ أعمال دوستوفسكي □

الروسية ... وقد تعلق تعلقا شديدا بدوستوفسكي ، كتبت ( مارغريت تيارد ) في كتابها « تيودور دريزر : أبعاد جديدة » : « لقد أحب « الأخوة كارامازوف » و « الأبلة » حبا خاصا ، وكانت الأخيرة روايته المفضلة بين كل نتاجات الأدب العالمي ، ولم يكن يستطيع الوصول الى أعماق وجوهر الأميريشكين ، لكنه كان يتحدث بحماس شديد عن بساطة هذا النموذج ومصادقته » (١٧) .

لقد تابع ( دريزر ) تقاليد ( إمرسون Emerson ) وطورها ، فكان أول من استطاع إدراك الطريقة التي شوهت بها أفكار إمرسون وكيف حولت الى نقيضها تلك الأفكار التي لم تكن في جوهرها إلا إنسانية آدمية . وقد اعتمد ( دريزر ) في تناوله الفني لهذه القضية على تجربة دوستوفسكي . وفي هذا الصدد يؤكد ت. موتيليف تأكيداً جازماً أن « رواية دريزر » تراجيديا أمريكية « فيها الكثير من الدلائل التي لاتجعلنا نقارن بين دريزر وتولستوي فحسب بل بينه وبين دوستوفسكي أيضا » (١٨) . ويلاحظ الناقد الأمريكي ( ف. هوفمان F. J. Hoffman ) في حديثه عن التشابه الكبير بين « الجريمة والعقاب » و « التراجيديا الأمريكية » أن دريزر قد خطا خطوة الى الامام في الطريق نحو تشكيل البطل المعاصر . ثم يستنتج هوفمان بعد أن يعقد مقارنة بين مشاهد العنف في كلتا الروايتين أن هذه المقارنة « تساعد في تبيان التفسيرات الجذرية التي طرأت على أدب «العنف» منذ زمان (دوستوفسكي)» (١٩) .

---

(\*) رولف إمرسون Ralph Waldo Emerson ( ١٨٠٣ - ١٨٨٢ ) شاعر وفيلسوف أمريكي تأثر بالفلسفة المثالية الألمانية وتزعم تيارا فلسفيا سمي بالفلسفة ( السامية ) - المترجم - .

إلا ان النتائج التي توصل اليها الناقد ( هوفمان ) شديدة التناقض، إذ يبدو أن بطل ( دريزر ) كان بخلاف ( راسكولنيكوف ) شخصية في رواية طبيعية « فقدت تحكمها بارادتها » وأصبحت سلبية ميالة لتأمل جريمتها . ثم إن ( هوفمان ) يشكك في ان يكون بطل الرواية ( كلايد غريفيتس ) ضحية نظام اجتماعي معين : « إذ قلنا ان ( كلايد ) هو ضحية بشكل مطلق فسيمترضنا سؤال : ضحية ماذا ؟ » . وتخلص آراء ( هوفمان ) الى ان ( راسكولنيكوف ) كان ضحية نظريته أما ( كلايد ) فقد كان مراقبا سلبيا لجريمته الخاصة ولعقوبته الخاصة ايضا . وبعبارة اخرى يحاول الناقد الامريكي ذلك أن يستبعد استبعادا كليا طرح سؤال عن الاثر الحتمي الذي تركه المجتمع في ارتكاب بطل ( دوستوفسكي ) لجريمته ، وكذلك بطل دريزر ايضا .

لكن الحقائق تقول شيئا آخر تماما ، فوفق شهادة زوجة دريزر فان بحث الكاتب في اسباب الجريمة في امريكا اوصله الى نتيجة ان سبب معظم الجرائم يكمن « في توق الشاب الامريكي ، وفي طموحه الغريزي كي يسبق غيره ، او بكلمة اخرى ان يغتنى او ان يحتل مكانة ما في المجتمع » ( ٢٠ ) . اما اسرع طريقة للثراء فهي الزواج الرابع ، لذا فان كلايد غريفيتس الحالم منذ نعومة اظفاره بالثراء ، يختار هذه الطريقة لكي يتغلغل في فئات المجتمع الراقي .

ينفرد ( دريزر ) باختيار حيثيات الجريمة هذه . ( فراسكولنيكوف ) الذي سبق ( غريفيتس ) لم يفكر قط في ان يتغلغل في مجتمع الفئات الراقية بواسطة المال . لكن مع ذلك فقد شابه ( غريفيتس ) ( راسكولنيكوف ) في اشياء كثيرة : « فقد كان ، بالقدر ذاته معتز بنفسه ومغرورا وفقيرا ايضا . لقد كان من اولئك الناس الذين يحسبون انفسهم

متميزين لا يشبهون أحدا ، كما أنه لم يشعر بنفسه أبدا أنه جزء لا يتجزأ من أسرته ، ولم يع قط أنه مدين بشيء ما لأولئك الذين لم يكن لسرى النور لولاهم « (٢١) » .

كانت ( ساندرا فينتشيلي ) ، بالنسبة الى ( كلايد ) تجسيدا لحياة الطبقات الراقية حياة اترفاهية والهناء . وليس عبثا أن مسألة امكانية وصوله الى مكان ما في هذا المجتمع الراقى لم تطرح بشكل جدي إلا بعد لقائه بهذه الفتاة التي كانت تجسد وتضخم في عينيه دائما أهمية محيطها « (٢٢) » . وقد ارتبط هذا بظهور مشكلة أخرى ليست أقل حدة ، هي مشكلة « الغاية والوسيلة » ، أمكنه أن يضحي بشخص معين ( في حالته روبرتا أولدن ) من أجل سعادته المستقبلية ؟ ويكون الجواب عن هذا السؤال إيجابيا كما كان عند ( راسكولنيكوف ) .

يصف ( دربزر ) العذابات والشكوك والتعقبات التي تعتلج في خاطر ( كلايد ) قبل أن يقتل ( روبرتا ) ، ويصور الثنائية السيكولوجية الداخلية التي يعانها : « كان يمكن مقارنة عقله في تلك اللحظات مع صالة مغلقة يسودها الصمت ، فأخذ يفكر في وحدة مطلقة وبدون إرادة برغبانه الخفية المخيفة ، وبالنصائح التي يسديها جزء بدائي غامض في « أنا » ه ، وهو عاجز عن الخلاص أو الهرب ، وغير واجد في نفسه الرجولة الكافية للقيام بفعل ما « (٢٣) » . كان « الأنا » الأكثر ضعفا وسوءا ينتصر تدريجيا داخل ( كلايد ) ، وكان عندما يفكر ( روبرتا أولدن ) يسمى نحو حجج فسطائية في جوهرها لتسويغ فعلته : « لكن لماذا لا تقول إنها تتصرف بشكل ظالم ، إنها تطلب الكثير ، لقد كان يعتبر وهو غارق تماما في أحلامه المميته ( ساندرا ) ، أنه من اللعب أن تخلق ( روبرتا ) من حادثة عادية جدا مأساة هائلة ... ومهما تكلمت ( روبرتا ) عن ذنبه ، أو لم تكن هي

مذنية ايضا ؟ نعم بالطبع لقد حاول ان يفتنها ان يغويها ما استطاع ،  
وليكن ، لكن هل يرفع هذا الذنب عنها ؟ اولم تستطع ممانعته لو انها  
كانت اخلاقية تماما ؟ لكنها لم تفعل ذلك « (٢٥) » .

## - ٢ -

كتب ( ش . اندرسون ) في رسالة لمرجه الروسي ب . اخريمينكو  
عام ١٩٢٣ ، حول أهمية اطلاعه على الادب الروسي الكلاسيكي : « عندما  
نقرأ قصصي لابد ان تلاحظ طبعاً انني مدين بدين كبير للأدباء الروس ،  
وسأكون سعيداً جداً إذا استطعت رد هذا الدين ، أو بعضه على الأقل ،  
بان أقدم للقارئ الروسي النشوة الجمالية ، وان اساعده على فهم  
حياتنا في امريكا فهما اعمق ... واستطيع القول انني لم احظ البتة  
بنشر ارضاني قبل ان اعشر على النالين الروس : تولستوي  
ودوستوفسكي وتشيفوف وتورغينيف » (٢٦) . « لا اريد ان اكتب كما  
كتبوا ، فجوه المسألة يكمن في انني وجدت عندهم حب الحياة الانسانية  
والطيبة ، وفياب الوعظية والغرور اللذين يعيزان الكثير من نتاجات  
الادب الغربي » (٢٧) .

لقد تشكلت عند ( اندرسون ) ، بتأثير مباشر من ( دوستوفسكي )  
نظرية الانسان ، الكائن الذي لا يدرك كنهه ، والذي يخبىء في ذاته سرا

---

(\*) شيرود اندرسون Sherwood Anderson ( ١٨٧٦ - ١٩٤١ ) روائي امريكي  
وكاتب قصة قصيرة . عمل صحفياً وكتب بشكل اساسي عن الناس في المدن الصغيرة .  
انجذب للضالعين وللذين يفتقدون الهدف والحب . اطلق عليه لقب تشيفوف  
الامريكي . من اهم اعماله ( ابن وندي ماك فيرسون ١٩١٦ ) و ( ونديسيري لوهابو  
١٩١٩ ) و ( الابيض القدير ١٩٢٠ ) و ( الزيجات المتعددة ١٩٢٥ ) .

## □ أعمال دوستوفسكي □

سيكولوجيا عميقا . يقول ( اندرسون ) في كتابه « من لا مكان الى لاشيء » :  
« من الواضح ان النفوس تخبى شيئا ما ، شيئا لا يستطيع الافصاح  
عن ذاته ، وإذا ما ظهر فظهوره مصادفة » ( ٢٨ ) .

لقد اغوت ( اندرسون ) تلك الحالات النفسية التي تتمثل في  
الانفجارات العاطفية ، فقد يمنع شيء ما في وقت ما من الظهور ويكبت  
في اعماق الروح ، وفجأة يطفو على السطح و « ينفجر الانسان بالكلمات  
فيبدو كلامه غير معقول احيانا ، وتظهر بعض النزعات الثانوية ، التي لم  
يكن يعرفها ، لتعبر عن ذاتها » ( ٢٩ ) .

إن ابطال اندرسون غريبو الأطوار ، فهم اناس ذوو عواطف  
ارواحهم مكنونات انسانية غير مستهلكة ، تبتدو للعالم المحيط مرضية ،  
تعذب اصحابها عذبا شديدا . « دعمهم بفلسوئي ، يكونوني ، دعمهم  
بفلسوئي بصغوني و يكونوني » هكذا وفيما يشبه التوسل يكررو بطل قصة  
« غريب الأطوار » الذي يعاني من وحدته الروحية ومن اغترابه في هذا  
العالم . اما بطل قصة « الرجل ذو السترة السوداء » فانه يسائل نفسه  
قائلا : « لماذا اخاطب الآخرين دون كلمة تعبر عن « اني » ؟ لماذا لم  
استطع في حياتي المشتركة كلها مع زوجتي العبور إليها عبر الحائط ؟ .  
اصحيح يا ترى انه لا توجد كلمات تعبر بالانسان الى الحياة ؟ » ( ٣٠ )

إن استحالة تحقيق الطموحات الروحية الفضلى في الحياة اليومية  
تجعل ابطال اندرسون « مغالين في غرابتهم Grotesque » .

ففي حديثه عن الغلاف من الغربة النفسية الذي يحتمي به الانسان  
في عالم الارباح والحسابات ، يقارن البطل بين حبيبته وبين شجرة يافعة .  
« كانت تلك المرأة - إذا أردتم ان تعرفوا ، شبيهة بشجرة يافعة ،



خفقتها الاعشاب الضارة بعد أن احاطت بها وحجبت الضوء عنها ، لقد كانت شجرة مشوهة فأصبحت « غروتسك » كما أصبح الكثير من شجر الغابة « غروتسك » أيضا « (٢١) » .

ويتحدث البطل في قصة ( البذرة ) عن حبيته فيقول : « كانت بحاجة الى أن تحبّ حبا هادئا طويلا ، حبا صبوراً لقد كانت «غروتسك» دون شك ، ولكن في هذه الحالة كل الناس على الأرض غروتسك أيضا . فكلنا نحتاج الحب وما يمكنه أن يشفيها يمكنه أن يشفيها جميعا ، فالمرض الذي تعاني منه هو مرض شامل . كلنا نحتاج الحب ، لكن ليس ثمة من يخترع لنا طريقة لنجد لأنفسنا محبين » (٢٢) .

يعاني أبطال ( اندرسون ) الذين يمارسون غربتهم الوجودية في عالم الكذب والتناق والركود الروحي ، ومن استحالة الحب أو من استحالة أن يكونوا محبوبين <http://Archivebeta.Sakhril.com>

يتقاطع موضوع motif العذابات الانسانية التي يعبر عنها اندرسون في كل كتاباته تقاطعا واضحا من الموضوعات المشابهة عند دوستوفسكي الذي لم يكن العذاب عند أبطاله وسيلة لتكران الذات فقط بل كان وسيلة لتحقيق هذه الذات .

يعترف بطل القصة القصيرة « السكر » الذي أحب ابنة صاحب البيت حبا من طرف واحد : « وددت أن اتعذب أن أكون مستاءً ظننت أن هذا هو ما احتاجه . لقد أردت – اتفهمون ؟! – أن اتعذب لأن كل انسان يتعذب ويأثم » (٢٣) . ويختار البطل الادمان على الخمر بوصفه الطريقة الأقل إيذاء ، إذ ستكون أبة طريقة أخرى غبية وغير ملائمة ، وقد تجلب العذاب لأناس آخرين .

## □ اعمال دوستوفسكي □

هذا الموضوع ليس موضوعا عرضيا في أدب ( اندرسون ) الذي كان يقف إجلالا أمام ( دوستوفسكي ) صاحب « الأخوة كارامازوف » . كتب ( اندرسون ) في رسالة للشاعر ( هــ كريين ) عام ١٩٢١ : « أنا سعيد لأنك عثرت على ( دوستوفسكي ) ، لو كنت أعرف أنك لم تقرأه لالحت عليك أن تفعل منذ زمن بعيد . إنه لرائع أن تختار كتابيه الأثريين عندي أكثر من أي شيء آخر « الأخوة كارامازوف » و « الشياطين » اللذين لا مثيل لهما في آداب العالم كلها . فالأخوة كارامازوف « هي الانجيل ذاته . وستعجبك رواية « الأبله » أيضا ، وقصصه من السجن « مذكرات من بيت الموتى » . إننا لا نستطيع أن تعجب بهذا الانسان فحسب بل لابد أن نحبه . كنت أشعر دائما أنه هو الكاتب الوحيد الذي يمكنني الركوع أمامه على ركبتي » ( ٢٤ ) .

يعدُّ ( شـ اندرسون ) ، مثله مثل ( دريزر ) ، مرسخا قواعد جديدة حددت الى حد كبير مسار الرواية الأمريكية الواقعية في القرن العشرين . ولم يكن مصادفة أن يعدّه كل الأدباء الأمريكيين البارزين تقريبا ومنهم ( أوـ فوكنر ) و ( دـ ستاينبك ) و ( تـ وولف ) و ( أوـ سارويان ) وغيرهم مرشدهم الروحي وأستاذهم الأدبي . يقول فوكنر : « لقد كان أباً لجيلي من الأدباء الأمريكيين ، وأباً لتلك التقاليد النثرية الأمريكية التي يتابعها خلفنا ، لكنه لم يتقدّر حق قدرة أبدا . لقد كان ( دريزر ) أخاه الأكبر أما ( مارك توين ) فهو أبوهما معا » ( ٢٥ ) .

كتب ( مـ كاولي ) في مقالته « شرفود اندرسون وكتابه اللحظة » عن الأثر الجلي الذي تركه ( اندرسون ) في الأجيال اللاحقة من الكتاب الأمريكيين وخاصة في الرؤية الأدبية والأسلوب : « ... ( همنغواي ) و ( فوكنر ) و ( وولف ) و ( ستاينبك ) و ( سارويان ) و ( هنري

ميللر ) ... كل واحد من هؤلاء مدين بالكثير ( لآندرسون ) حتما ، وهذا ما يمكن قوله عن العشرات من الآخرين « (٢٦) » .

لقد كشف النقد الأدبي منذ زمن بعيد عن تلك الوشائج التي تربط بين الكاتب الأمريكي ( ف. سكوت فيتزجيرالد ) وبين أدب أوربا الغربية في القرن التاسع عشر ، وخاصة بينه وبين كل من ( بلزاك ) و ( ستانندال ) لكن لم تنكشف حتى الآن العلاقة الأدبية بين ( دوستوفسكي ) وبين هذا الفنان الأمريكي الكبير الذي صرح غير مرة بأنه يحب ( دوستوفسكي ) أكثر مما يحب أي أوربي آخر .

كانت أول معرفة ( لفيتزجيرالد ) ( بدوستوفسكي ) عام /١٩٢٢/ عندما قرا رواية « الأخوة كارامازوف » التي أثرت فيه اثرا كبيرا . ولم ينقطع بعد ذلك عن قراءة دوستوفسكي طوال حياته الإبداعية .

كتب عام /١٩٤٠/ رسالة لابنته ينصحها « أن تقرأ كتبا جيدة مثل : « الأخوة كارامازوف » و « الجريمة والعقاب » (٢٧) وقبل ذلك بعام كتب لها إحدى رسائله : « إن كنت ترغبين بدراسة عالم الناس العاطفي فاقري - ليس الآن بل بعد عدة سنوات - « الأخوة كارامازوف » وسترين أية رواية هي « (٢٨) . وقبل موته بفترة وجيزة ذكر (فيتزجيرالد) أنه يقرأ « الجريمة والعقاب » من جديد .

إن أفضل امتداح كان يزجيه ( فيتزجيرالد ) لأدب ما ، هو أن يقارن بينه وبين دوستوفسكي ، فقد كتب إلى ( همنغواي ) يحدثه عن

(٢٥) فرانيس سكوت فيتزجيرالد F. Scott Fitzgerald ( ١٨٩٦ - ١٩٤٠ ) روائي وكاتب قصة أمريكي . من أهم أعماله ( هذا الجانب من الجنة ١٩٢٠ ) و ( جميلة وملعونة ١٩٢٢ ) و ( فانسي العظيم ١٩٢٥ ) و ( ليلة واحدة ١٩٢٤ ) .

## □ اعمال دوستوفسكي □

روايته « نملك او لا نملك » : « تضم هذه الرواية عددا من الصفحات والفقرات الجديرة - لما فيها من توتر مدهش - بأن تكون في مؤلفات دوستوفسكي » ، وفي الرسالة ذاتها صرح ( فيتزجيرالد ) : « لقد أحببت ( دوستوفسكي ) دائما ، لمقدرته على التوجه نحو قلوب البشر جميعا ، أحبته أكثر من غيره من الاوربيين » (٤٠) .

اهتم ( فيتزجيرالد ) في اعماله الإبداعية بمعالجة موضوع الحب ، وخاصة في علاقته الوثيقة بالمال والثراء . وهذا ما كان قد عالجه ( دوستوفسكي ) في اعماله الأدبية ، يقول ( م . ميندلسون Mendelssohn ) في هذا الصدد : « لقد أقلق ( فيتزجيرالد ) دائما ان يَضِيعَ الفقير محبوبته لأنه فقير ليس إلا ، وقد شغل هذا الموضوع حيزا مهما في اعمال ( دوستوفسكي ) الإبداعية ايضا » (٤١) .

لم يكن المال عند أبطال ( فيتزجيرالد ) هدفا بذاته ، بل وسيلة يمكن عبرها بلوغ الحب . وكان حب البطل لذاته الفقيرة والمطمونة والمهينة أساسا لهذا الصراع ، وهذا ما كان يحدث عند ( دوستوفسكي ) كثيرا ، فالبطل يقتنع في النهاية دائما بأن المال لا يمكن ان يساعد في إعادة المحبوبة أبدا ، على الرغم من جبروته الظاهر ، ويقتنع أن التصور المنتشر انتشارا واسعا عن أهمية المال وقدرته الجبارة ما هو إلا وهم .

في روايته « ليلة وادعة » تستغل البطلة ممثلة عالم الثراء طيبة ( ريتشارد رايفر ) وجهه استغلا وضيعا ثم تتخلى عنه في الخاتمة بكل بساطة لأنه لم يعد ضروريا لها .

هنا يعالج ( فيتزجيرالد ) اشكالية مهمة في أخلاقية المجتمع البورجوازي وكان ( دوستوفسكي ) قد بحث هذه الاشكالية بشكل تفصيلي

عندما يصطدم الحب والطيبة بعالم الوحشية فانهما يندمران ويستسلم الخير امام الشر استسلاما كاملا . لقد استطاع فيتزجيرالد تطوير هذه القضية الفلسفية - الاخلاقية التي كان دوستوفسكي قد اعتنى بها في بداياته .

تذكر بطلات ( فيتزجيرالد ) ( غلوريا ، نيكول وورين ) وغيرهما ببطلات ( دوستوفسكي ) الخارقات . وإذا كانت بطلات (دوستوفسكي) خارقات ومتفطرسات وشهوانيات بسبب الاثر الذي تركته ندوبهن النفسية ايام الشباب وبسبب الاهانة التي تعرضت لها كرامتهن الانسانية ، فان جلافة بطلات ( فيتزجيرالد ) وانايتهن تشهد على انتمائهن الاجتماعي لعالم الأغنياء . حتى إن حادثة الاغتصاب التي تعرضت لها ( نيكول ) لم تكن ، على كل حال ، سبب خوائها الروحي ، بل على العكس فانها عندما كانت مريضة انصاعت للتأثير الطبي والمفيد ( لريشارد ) فتخلت عن عاداتها الوحشية وميولها الانانية ، لكن ( نيكول ) أخذت مع تماثلها للشفاء تنأى عن زوجها وتهتدي بأخلاق الأقوياء غلاظ القلوب في عالمها . إن جمالها مثل جمال ( غلوريا وروزليندا ) وغيرهن من بطلات ( فيتزجيرالد ) يصبح مصدرا للنزوات الفردية واللؤم الاخلاقي .

يقول ( فيتزجيرالد ) في حديثه عن المؤثرات التي اثرت فيه اثناء كتابته لرواية « غيتسبي العظيم » : « اثناء عملي بهذه الرواية تعلمت اشياء كثيرة جدا ، وإذا كان ثمة اثر لشيء ما في هذه الرواية فهو الاسلوب الابداعي الشجاع الذي لا مثيل له في « الاخوة كارامازوف » وليس الشغل النسائي عند جيمس في « بورتريت نسائي » (٤٢) .

تظهر خصوصية اسلوب ( فيتزجيرالد ) الفني بوضوح في روايته « غيتسبي العظيم » في مقدرته على النظر الى بطله من زاويتين متناقضتين

## □ اعمال دوستوفسكي □

يقول (٢. غاربونوف) في هذا الخصوص : « إن قدرة ( فيتزجيرالد ) على رؤية بطله ( غيتسبي ) من زاويتي رؤيا مختلفتين في وقت واحد يعطي لصورة بطله شكلا مميزا افتقده أبطال روايات الكاتب السابقين » . ومع ذلك فان سر « الرؤية الثنائية » لا ينتهي عند هذا الحد ، فقد قال ( فيتزجيرالد ) مرة : « إن معيار تفوق المقدرات العقلية يقاس بإمكانية الاحتفاظ في العقل بأفكار متناقضة والاحتفاظ ، مع ذلك ، بالقدرة على التأمل » (٤٣) .

يستخدم ( فيتزجيرالد ) أسلوب « الرؤية الثنائية » في رسمه لشخصية ( ديزي ) أيضا . ويبدو هذا الاستخدام ملائما جدا هنا « إذ يختبئ وراء سحر هذه الفتاة جمالها اللذين شغفا قلب غيتسبي انانية محسوبة بدقة ، حتى تبدو البطلة مستعدة للقيام بأية خيانة أو جريمة في سبيل مصالحها » (٤٤) .

<http://Archive.be>

لقد تعلم ( فيتزجيرالد ) من ( دوستوفسكي ) حرفة القصة الروائي ، والمقدرة على إيصال توتر ودرامية متميزتين عن طريق إدخال مشاهد الكوارث والانفجارات العاطفية في العمل الروائي . ويكفي ان نتذكر ، على الأقل ، الخاتمة الشديدة التوتر في رواية « غيتسبي العظيم » أو تلك المشاهد في رواية « ليلة وادعة » حيث يصور المؤلف نوبات جنون ( نيكول وورين ) ، ثم يصور التفاقم التدريجي للانحطاط الأخلاقي في شخصية البطل ( ريتشارد دايفر ) وما يرافق ذلك من مشاغبات وهلوسة .

لا يؤدي عنصر المغامرة « الجنائي » في رواية « غيتسبي العظيم » أي وظيفة خاصة ، بل يوظفه المؤلف لإثارة فضول القارئ ، ويستفيد

## □ اعمال دوستوفسكي □

منه في كشف مكونات الأبطال ، وتبيان المؤثرات الاجتماعية والتفسيّة المهمة . ويتيح هذا الجانب المغامراتي « الجنائي » في موضوع الرواية للكاتب أن يكشف في نهايتها ظلم ( ديزي ) ( وتوم بيوكينين ) واستهتارهما ، إذ لا يأنفان من أية وسيلة في سبيل رفاهيتهما الخاصة ، بل لا يتوقفان عند الافتراء والجريمة كي ينقذا نفسيهما . وقد استفاد ( فيتزجيرالد ) هنا - دون شك - من تجربة ( دوستوفسكي ) الأدبية وخاصة من روايته « الأخوة كارامازوف » حيث لعب عنصر الجريمة دورا مهما لكشف المضمون الفلسفي العميق .

وليس عجيبا قطعا أن يتقارن ( فيتزجيرالد ) - في حوار مع مينكين حول رواية « غيتسي العظيم » - بين روايته ورواية « الأخوة كارامازوف » : « نأهيك عن إساءات المقارنة بين الطراز - 1 - والطراز - ب - فإذا كانت روايتي نكتة فإن « الأخوة كارامازوف » نكتة أيضا ، ومن هذه الزاوية يمكن أن تخفض هذه الرواية أيضا إلى مستوى الرواية البوليسية » (٤٥) .

لقد لاقت مؤلفات ( دوستوفسكي ) صدى واسعا في الولايات المتحدة لأن القضايا الأخلاقية والنفسية التي عالجها في وقته باتت حيوية جدا في واقع الولايات المتحدة البرجوازي في القرن العشرين . أبدى المفكر والنقاد الأمريكي ( ب. بورن Borne ) عام ١٩١٧/

في مقالته « معاني دوستوفسكي الخالدة » رأيا قد يبدو متناقضا للوهلة الأولى حول أهمية دوستوفسكي التي أخذت تتضح يوما بعد يوم . « إذا استطعنا أن نفهم دوستوفسكي كما يجب ، فسيتروك هذا أثرا كبيرا في الآفاق الإبداعية في أمريكا » (٤٦) . وقد انضح فيما بعد أن توقع

## □ اعمال دوستوفسكي □

( بورن ) كان نبوءة حقيقية إذ ائجه كتاب امريكيون عظماء في عشرينات وثلاثينات هذا القرن مثل ( دريزر ) و ( أندرسون ) و ( وولف ) و ( فيتزجيرالد ) و ( فوكنر ) مرات كثيرة خلال نشاطهم الابداعي نحو الكاتب الروسي يستلهمون تجربته الفنية والعملية .

لقد ساعدت معرفة الكتاب الواقعيين في عشرينات وثلاثينات هذا القرن بتجربة دوستوفسكي على حل الكثير من القضايا الحيوية ذات الطابع النفسي والأخلاقي والاجتماعي ، وقبل كل شيء في إيجاد الحل الفني لمشكلة ( الفرد والمجتمع ) . واستطاعوا ، باعتمادهم على دوستوفسكي وغيره من الواقعيين الروس أن يؤسسوا تقاليد جديدة في الأدب الواقعي الأمريكي مازالت حية يسر في هديها كتاب الخمسينات والستينات في هذا القرن .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

★ ★ ★

## الهوامش :

(١) أ. بوشمين ، « تعاقب التطور الأدبي » ، في كتاب : التطور الأدبي - التاريخي . قضايا ومناهج في البحث ، لينينغراد ، ١٩٧٤ ، ص - ١٢٢ . بالروسية .

(٢) ر. ميشود ، الرواية الأمريكية اليوم . دراسة سيكولوجية ، نيويورك ، ١٩٦٧ ، ص - ٢٢ .



□ أعمال دوستويفسكي □

(٣) ف. ب. بروكس ، الكاتب والحياة الأمريكية ، مج ٢ ، موسكو ١٩٧١ ص - ١٨٦ ( بالروسية ) .

(٤) نفسه ، ص - ٨٨ .

(٥) للتفصيل يمكن النظر في : أ. اليستراتوفا ، « وليام دين غولويلز وهنري جيمس . حول دورهما في تطور الواقعية الانتقادية في الأدب الأمريكي » ، في كتاب : قضايا تاريخ الأدب الأمريكي ، موسكو ، ١٩٦٤ ، ص - ١٢٧ ( بالروسية ) .

(٦) غ. فيلبس ، الرواية الروسية في القصص الانكليزي « لندن ، ١٩٥٦ ، ص - ٢٩ .

(٧) يا. ن. زاسورسكي ، الأدب الأمريكي في القرن العشرين ، موسكو ، ١٩٦٦ ، ص - ٥١ ( بالروسية ) .

(٨) وهكذا يلاحظ بروكس انه في نهاية القرن الماضي ظهر في أمريكا مؤلفات متفرقة متأثرة بدوستويفسكي ، ويقول في حديثه عن كتاب « تزيينات من السجن » لبيركمان : « لسنا بحاجة الى معرفة دوستويفسكي حتى نشعر ان هذا الكتاب روسي جدا » . ( ف. ب. بروكس ، الكاتب والحياة الأمريكية ، ص - ٤٩ ) .

(٩) ف. و. مانيسين ، مسؤولية النقد ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص - ١٧١ ( بالروسية ) .

(١٠) نفسه ، ص - ١٧٢ .

(١١) نفسه ، ص - ١٦٩ .

(١٢) يتذكر بروكس انه حتى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين ، كان رفاقه يشكون في وجود « موي ديك » في الأدب الأمريكي . انظر : « أيام فينيكس » نيويورك ، ١٩٥٧ ، ص - ١٤٧ .

(١٣) ت. ديرزور ، الأعمال الكاملة ، مج ١٢ ، موسكو ١٩٥٥ ص - ٢٤ ( بالروسية ) .

(١٤) نفسه ، ص - ١٢٥ .

□ أعمال دوستوفسكي □

- (١٥) نفسه ، ص - ١٥٨ .
- (١٦) نفسه ، ص - ١٩٢ .
- (١٧) م. تيادر ، « دريز وروسيا » مجلة الاسبوع ، ١٩٧٤ ، عدد رقم ٤٧ ص - ١٨ .
- (١٨) ت. موليغا ، حول مكانة تولستوي العالية ، ١٩٥٧ ، ص - ٥٦٩ .
- (١٩) ف. ج. هوفمان « مشهد العنف : دوستوفسكي ودريزر » ، مجلة : دراسات في القصة الحديثة ، صيف ١٩٦٠ ، ع - ٢ ، ص - ١٠٠ .
- (٢٠) نفسه ، ص - ١٠٤ .
- (٢١) اي. دريزر ، من ذكرياتي عن دريزر ، في كتاب ت. دريزر ، الاعمال الكاملة مج ١٢ ، ص - ٢١٢ .
- (٢٢) دريزر ، الاعمال الكاملة مج ٨ ، ص - ١٥ .
- (٢٣) نفسه ، ص - ٢٨٨ .
- (٢٤) نفسه ، مج ٩ ، ص - ٤٦ .
- (٢٥) نفسه ، ص - ٥٠ .
- (٢٦) رسائل شيروند أندرسون ، بوسطن ، ١٩٥٢ ، ص - ٩١ .
- (٢٧) نفسه ، ص - ١١٨ .
- (٢٨) ش. أندرسون ، قصص قصيرة ، موسكو ، ١٩٥٩ ، ص - ٣٠٦ ( بالروسية ) .
- (٢٩) نفسه ، ص - ١٩٥ .
- (٣٠) نفسه ، ص - ٢٤٨ .

□ اعمال دوستوفسكي □

- (٢١) نفسه ، ص - ٢٠٢ .
- (٢٢) نفسه ، ص - ٢٠٢ .
- (٢٣) نفسه ، ص - ١٥٧ .
- (٢٤) رسائل شيروود اندرسون ، ص - ٧٠ - ٧١ .
- (٢٥) كلمات فوكتير هذه ليست بلا اساس ، كتبها لتكون بمنزلة مقدمة تصديرية للقالة ل. لاندر « مدرسة ش. اندرسون » ، التي حاول فيها الوقوف على اوجه التشابه بين الروائيين الامريكيين في ثلاثينات القرن العشرين ( قضايا الادب ، ١٩٦٩ ، عدد رقم ١٢ ص - ١٤١ - ١٧٢ ) .
- (٣٦) م. كاولي ، بيت كثير النوافذ ، موسكو ، ١٩٧٣ ، ص - ١٠٢ ( بالروسية ) .
- (٣٧) رسائل ف. س. فيتزجيرالد ، تحرير : اتدرو جوروبال ، نيويورك ، ١٩٦٣ ، ص - ٨٥ .
- (٣٨) نفسه ، ص - ٥٤ ، <http://Archivebeta.Sakhril.com> .
- (٣٩) نفسه ، ص - ٦٠٠ .
- (٤٠) نفسه ، ص - ٣١٢ .
- (٤١) م. ميندلسون « طريق ف. سكوت فيتزجيرالد الابداعية » في كتاب : قضايا الادب الامريكي في القرن العشرين ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص - ١٩١ ( بالروسية ) .
- (٤٢) مجلة قضايا الادب ، عام ١٩٧١ ، رقم ٢ ، ١٦٤ ( بالروسية ) .
- (٤٣) ا. غوربونوف ، روايات ف. س. فيتزجيرالد ، موسكو ، ١٩٧٤ ، ص ٦٦ - ٦٧ ( بالروسية ) .
- (٤٤) نفسه ، ص - ٧٥ .
- (٤٥) ف. سكوت فيتزجيرالد ومعاصروه ، تحرير : ويليام غولدهورست ، نيويورك ، ١٩٦٣ ص - ٨١ .
- (٤٦) د. بودني « انتشار دوستوفسكي » مجلة « دايبل » ١٩١٧ ، ع ٢٨ حزيران .

---

---

**فولفغانغ بورشيرت**

**صرخة جيل بلاوداج**

**دراسة بقلم : صلاح حاتم**

---

---

حين وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها كان الثامن من أيار سنة ١٩٤٥ يوما مشهودا في تاريخ ألمانيا بعد الحرب ، إذ كان هذا اليوم يوم استسلام ألمانيا النازية . وقبيل انتهاء الحرب كان ثمة من يقول : إننا لو خسرنا الحرب فسيكون لنا في خسارتها كسب، وكان يعني أن تتحرر ألمانيا من قبضة النازية .

والحق أن ألمانيا لم تخرج من الحرب مهزومة فحسب ، بل إن الألمان خسروا أيضا كل شيء : الدولة والاقتصاد والعلاقات الإنسانية والمكانة الأخلاقية والشعور بالذات وبالرابطة القومية. على أن كل فرد بقي قيد الحياة اكتفى ورضي بأنه خرج من الحرب حيا، فكان حريصا كل الحرص على هذا الشبر من الأرض الذي تطلّوه قدماءه ورأى أنه أصبح لحياته معنى جديد يتجسد في تحمل المسؤولية لمواجهة الخراب والعدم والبدء من نقطة الصفر .

« إخلعوا الخوذة ، إخلعوا الخوذة — لقد خسرنا ! تفرقت السرايا والفرق والجيوش . الجيوش الجرارة . الا جيوش الموتى فلم تزل واقفة . تقف مثل غابات لا يحيط بها حصر : مظلمة ليلية مليئة بالأصوات . » (١)

ومع أن موقف الأدباء والكتاب بعد الحرب كان أشبه بموقف نوح الطوفان ، إلا أن لهجة معظم الكتاب في بداية المرحلة الأولى نمت على أمل وتفاؤل وإيمان ، وتخلل هذه اللهجة شعور بالدنب وهمة وحماسة للتغلب على كل صعوبة في سنوات الجوع والدمار . فالمعركة التي بدأها الأدب كانت معركة إثبات الذات وإيجاد طريق العودة الى ما انقطع بعد أن تولى هتلر مقاليد الحكم في سنة ١٩٣٥ . إذ أن العشرات من الكتاب كانوا قد هاجروا ، على حين بقي من بقي ، إما ليستغل الوضع السياسي راضيا به ومسائرا له وإما ليشارك بعد سنة ١٩٣٨ فيما يسمى بالهجرة الروحية أو المقاومة لأجنا إلى العمل السياسي ، على أن خطه من المقاومة بالكلمة كان ضئيلا ، ذلك لأن سيف الرقابة الأمنية كان مسلطا على الرقاب فحيل بينه وبين المقاومة العلنية ، فلم يكن أمامه إلا أن يشن حملته سرا وبعبداً عن أعين الرقباء .

أما المحاولات الأدبية الأولى لجيل ما بعد الحرب فقد وصفت بأنها أدب انتقاض ، ذلك لأن الكتاب كتبوا عن ناس عاشوا في الانتقاض أو عادوا من الحرب ولم يجدوا إلا الانتقاض (٢) . وكان فولفغانغ بورشيرت ( ١٩٢١

(١) فولفغانغ بورشيرت ، هذا بيتنا ، ص ٢٠٨ في : الأعمال الكاملة . دار نشر روفولت ، هامبورغ ١٩٤٩ . ص : ٢٠٨ - ٢١٥ .

(٢) انظر : هاينريش بول ، اعتراف بأدب الانتقاض ، ص ٢٢٩ ، في : هـ . بول : قصص وتمثيلات إذاعية ومقالات . دار نشر كينتهوير وفيتش ، كولونيا وبرلين ١٩٦٧ ، ص ٢٢٩ - ٢٤٢ .

□ صرخة جيل بلا وداع □

— ١٩٤٠ ) لسان عصره وصوت جيل ما بعد الحرب . والحق انه ماض شاعر ينتمي الى جيل ما بعد الحرب احدث دوبا مثلما فعل هذا الشاعر الذي صار بين عشية وضحاها ذائع الصيت وذكر اسمه الى جانب الشاعر الالماني الثوروي جيورج بوشنر(١) . ومع ان ما انجزه كل منهما ضئيل في حجمه فان له سعته وعمقه ، وكان له بذلك تاثيره البالغ ودوامه وحضوره .

ولم يصور فولفغانغ بورشيرت نفسه على انه القاعدة وغيره الاستثناء ، او العكس ، بل تكلم على تجربة جماعية مؤلفة على نحو مأساوي وتكلم على مصير « جيل مخدوع » .

فمن هو ، إذا ، فولفغانغ بورشيرت ؟

حين نشبت الحرب كان بورشيرت في الثامنة عشرة من عمره . وحين انقضت كان في الرابعة والعشرين . عمل في اول شبابه في بيع الكتب والتمثيل . لكن نار الحرب الضروس ما كانت لتبقى مشتعلة لو لم يكن الشباب وقودا لها . لذلك استدعى بورشيرت الى الجندية في سنة ١٩٤٠ وأرسل الى الجبهة الشرقية ( روسيا ) .

---

(١) جيورج بوشنر ( ١٨١٢ - ١٨٢٧ ) ولد في مدينة دارم شتات التابعة لمقاطعة هيسن الألمانية . كرس نفسه في كتاباته السياسية دفاعا عن حقوق الطبقات الدنيا . وأسس مع اسدلف في موطنه هيسن « جمعية حقوق الانسان » . وزع منشائر سياسية سماها « ساعي هيسن الريفي » وكان شعارها شعار الثورة الفرنسية « السلام للاوفاخ والحرب على القصور » . وحين انتفض امر نشاطه السياسي السري كان على بوشنر ان يهرب الى فرنسا . وفي الثالثة والعشرين عين مدرسا للطب والعلوم الطبيعية في جامعة زوريخ . ولكن قبل ان يلقى محاضراته الاولى يفتك به مرض التيفوس ولم يجاوز بعد الرابعة والعشرين . كتب ثلاث مسرحيات : «صوت دانتون» « فيوتسك » ثم « ليونس ولينا » .

## □ صرخة جيل بلا وئاع □

لقد عرف بورشيرت ، رغم حداثة ، أن الحقيقة تؤلم وتجعل قائلها وحيدا . لكنه عرف أيضا أن الخلاص يكون في تحمل العذاب والوحدة اللذين منشؤهما قول الحقيقة . وعلى هذا لم يكن مستعدا لأن يلوذ بالصمت الخانع أمام الحقيقة ، فتحدث عنها في رسائله التي كتبها من الجبهة وأرسلها الى ذويه في الوطن . إنها الحقيقة التي رآها وعرفها بينما هو يواجه الكذب الذي أفسد الملايين وقادهم الى التهلكة . وفي أثناء تفتيش منزله في مدينة هامبورغ عشر على هذه الرسائل التي قدمت الدليل على اتهامه . ومع انه كان قد جرح أثناء ذلك وكان يعاني أيضا من حمى يرقان خطير وخناق فقد سبق من المستشفى الميداني ليمثل أمام محكمة عسكرية في مدينة نورينبيرغ ويواجه الاتهام بالانهازمية والكفر بالنصر والتجديف بالزعيم ( الغورر ) . ولم يرحم الجلادون الشاب المحطم الذي لم يفعل شيئا سوى الجهر بالحقيقة التي آمن بها ، فأنزلوا به أقصى العقوبات وهي الموت وزج به في زنزانه مظلمة أمضى فيها ستة اسابيع كانت الجحيم في هولها وعذابها . ولما انه كان لا يزال في مقبيل العمر ولما تجاوز العشرين بعد ، فقد أوقف تنفيذ الحكم على أن تختبر شجاعته في ساح القتال ، وعلى هذا كان عليه أن يعود الى روسيا مرة أخرى ويلتحق بالخطوط الامامية دون مراعاة لمرضه الذي اوهن قواه . وكان هذا المرض اشد وطأة عليه من كل الاوامر الاخرى . لقد جعل منه انسانا عديم النفع للحرب ، فلم يعد الاداة الصالحة للقتل ، وعلى هذا تنقل الى موقع حامية وتقرر إخلاء سبيله لينضم الى مسرح ميداني متنقل ويشارك في تقديم عروض مسرحية للترفيه عن الجنود المحاربين . وعشية اليوم الذي كانت ستفتتح فيه ابواب الثكنة امامه وشى به احد زملائه في المهجع بأنه تفوه ببضع تكات سياسية تناولت الزعيم ( الغورر ) . وعوض من أن ينعم بالحرية اعتقل من جديد ، ألقى

## □ مرخة جيل بلا وداع □

به في الحبس الانفرادي تسعة اشهر أخرى في احد سجون مدينة برلين، وهنا قاسى الآلام وأهوال الموت . فما من يد امتدت إليه لتعينه على مرضه العضال .

وفي سنة ١١٤٥ نقل بورشيرت الى القسم الجنوبي الغربي من مدينة برلين المدمرة . وحين دخلت القوات الامريكية المدينة منتصرة أفرجت عن الشاب بورشيرت الذي كان لابد له من السير وراء دبابات الحلفاء المتجهة الى شمال المانيا ليصل الى مدينة هامبورغ ، مسقط رأسه ، محطم القوى تفترس حشاياه وعظامه حتى قاتلة وسمت جبينه بميسم الموت .

هنا كان على بورشيرت أن يرتاح . لكنه رفض الركون الى الراحة خشية ان يفوته ركب الحياة فيتخلف عن المشاركة في حياة جديدة يجب ان تكون مليئة بالهمة والنشاط والمبادرة . ومع ان مرضه كان أقوى من إرادة الحياة فقد بذل جهدا ليقاومه . على أنه كان محاولا معالجة ما أحدثته سنوات الحرب والسجن في نفس بورشيرت وجسمه . وتلقفته المشافي وأيدي الأطباء . ولكن ما من احد استطاع أن يشخص الداء الذي كان يفتك بكبدته وطحاله وحوصلته الصفراوية . ومع هذا لم يقطع بورشيرت ، ابن الخامسة والعشرين ، ناهيك به شابا يفر صدره روح الإقبال على الحياة .

وفي ايلول سنة ١٩٤٧ ساعده بعض الأصدقاء على السفر الى سويسرا للاستشفاء . إذ أن سويسرا كان فيها من المواد الغذائية والأدوية والحجرات الدافئة ما كانت تفتقر اليه المانيا المحطمة المهزومة . ولم يكن شاعرنا احد الذين قلدت به المصادفة الى أرض الحيا والسلام ، فقد



## □ صرخة جيل بلا وداع □

تجسد فيه أيضا مصير شعب عقد أمله على المساعدة والتسامح والأخوة، على حين لم ينسَ أنه كان متورطا أيضا في مسألة الذنب والبراءة على نحو مأساوي . لكن الموت لم يمهل الشاعر الشاب . ففي العشرين من كانون الأول سنة ١٩٤٧ وافته المنية في أحد المستشفيات السويسرية بالقرب من مدينة بازل .

إن ما كتبه فولفغانغ بورشيرت نشأ وتكوّن في عالم تنازعه الخراب والأمل ، الموت والحياة ، اليأس والإيمان . فبعد أن عاد من جحيم الحرب كان له أن يدخل في مباراة عنيفة مع الزمن، مع الساعات والأيام والليالي، وكان يتمنى أن يعيشها بقوة وعنف ، على أنه كان يرى في ذلك عبثا ، ولهذا كان لابد له من أن يبدد نفسه بما كان يكتبه ، فكان له في الكتابة عذاب وسعادة وتحقيق لحياة لم يتأت له أن يعيشها كما يحلو لأي شاب أن يعيش .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وحين رحل عن هذا العالم قال لنفسه ولعصره ولجيله شيئا له صحته وسيروره .

إن الجيل الذي وصفه بورشيرت سمّاه « جيلا بلا وداع » . فحين استعرض عيوبه ومساوئه جمع له ردود الرفض والاحتجاج فكان « جيلا بلا هدف » و « بلا رابطة » و « بلا عمق » و « بلا حظ » و « بلا وطن » و « بلا حدود » و « بلا إله » و « بلا ماضٍ » و « بلا نعم » و « بلا تقدير » و « بلا شباب » . ولقد صوّر هذا في قصته « جيل بلا وداع » (١).

---

(١) لقد كنا ترجمنا هذه القصة « جيل بلا وداع » وقصة أخرى بعنوان « يوم الثلاثاء » وقد نشرتهما كليهما مجلة المعرفة السورية في عددها رقم ٧٠ تاريخ ١٩٨٤ .

## □ صرخة جيل بلا وداع □

لنكون بيانا للشباب . فهذا الجيل عومل معاملة قاسية حالت بينه وبين ان يكون عاطفيا . وتعلم ان يودّع كل شيء وداعا ابديا . فلا يبكي حين ينكبه الدهر . ولم يبكِ قط ، لا في طفولته ولا في شبابه ، إذ انه لم يمر قط بمرحلة الطفولة ، وعلى هذا لا يعرف ما الطفولة . ومع ان الجيل جيل الشباب ، إلا انه لا شباب له . فهم يسبون ويشتمون وبصرخون ويدمون في اعماقهم ، لكنهم لا يكون . فهو جيل بالئس مسكين نسي ماهي الدموع . والجيل الذي كتب له بورشيت كره الكذب وطلب الحقيقة ، فلا يشك بكل الادبولوجيات فحسب ، بل يؤكد ان الادبولوجيا التي تكشف له على حقيقتها لم تكن إلا كذبا ووعيا مزيفا ، سواء اكانت نظرية المجال الحيوي ام الحرب الخاطفة ام العرق الالمانى المتفوق . ورفض هذا الجيل ان يركن الى النسيان أو ان يتناسى بكلمات رخيصة : كان يقال : ما فات مات . فالماضي والحاضر موجودان لكي تغلب المرء عليهما . والشاعر موطن تلاقي فيه عناصر الزمن وفي الشاعر وحده ، لا في غيره ، حاضر ، وهذا يعني ان الأدب شديد الصلة بروح العصر . والحاضر اكثر من سطح واكثر من نسيج خشن . فالخيوط الدقيقة التي تتخلل هذا النسيج تؤدي الى الشيء اللامرئي أو تفصح عنه . ومع ان هذا الجيل الذي يصوره بورشيت جيل لا يعرف الوداع فانه مازال لديه شعور بالمسؤولية ، فليس بمبتلذ الحس أو اصم لا بكتراث لامر ما . كل ما في الامر انه كان في حاجة الى نداء أو صرخة قوية تحطم الصمت الذي ران عليه . وطلع بورشيت من ظلام الحرب الطاحنة ليعيد لجيل الشباب صوته عندما تكلم قبل كل شيء باسم جيله . وتفجر هذا الصوت من قصصه الفصيرة . وحملت الصرخة كل ما يمكن ان يكون في حياة شابة من راحة وعذاب وفرح وحزن وسعادة وقنوط . ولم يشب الصرخة جزع ولا رياء ولا جبن أو محاباة . بل اهابت للاعتراف بالحقيقة والكشف عن الكذب بلا رحمة : « قل الحقيقة لزميلك ، اسرق منه ماله في الجوع ،

لكن قل له هذا بعد ذلك . لا تحدث أطفالك أبدا عن الحرب المقدسة :  
قل الحقيقة ، قلها حمراء غاية الحمرة كما هي : مليئة بالدم ونار الفوهات  
والصراخ . « (٢)

والحق أن الأجيال اصاحت السمع الى ندائه وصرخته لأنه كان  
ينادي أجيالا معذبة مخدوعة أنهار إيمانها الذي كان قائما على الكذب  
والرياء فباتت الآن حائرة مخدولة مشردة في صحراء العدم الباردة :  
« إن أخلاقنا هي الحقيقة . والحقيقة جديدة وقاسية مثل الموت . » (٤)

وعلى هذا ارتبطت القيمة الفنية بقيمة الحقيقة ارتباطا وثيقا ، ذلك  
لأن الحقيقة في الأدب محايدة للحقيقة في الواقع .

وحين قال بورشيرت « لا » باسم جيله فلم يقلها بدافع اليأس ،  
بل لإن لاءه هذه احتجاج وتحرم قائلها طعم الراحة عند التقبيل لأن على  
بورشيرت وأبناء جيله أن يشيدوا « نعمًا » في وسط العدم وبيوتنا في  
عراء « لأنهم » . « إنهم يحبون هذه » الصحراء العملاقة التي تدعم المانيا»  
كما يقول بورشيرت .

« نحب المانيا هذه . وكم نحبها الآن ! ومن أجل المانيا لا نريد أن  
نموت . من أجل المانيا نريد أن نحيا . نريد أن نحب المانيا هذه كما أحب  
المسيحيون مسيحهم : من أجل الله . ونريد أن نحب هؤلاء الأمهات  
اللواتي كن عليهن أن يحشون القنابل لأنبائهن . وعلينا أن نحبهن من  
أجل هذا الألم . والمخطوبات اللواتي ينتزهن بأبطالهن المتعدين في كراسيهن

(٢) انظر : ف. بورشيرت : « هذا بيتنا » ، في : الأعمال الكاملة ، ص ٢١٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

## □ صرخة جيل بلا وداع □

المتحركة بدون بزات براقية - من أجل المهن ... هذا هو بياننا . إن بياننا هو الحب . نريد أن نحب الحجارة في المدن ، حجارتنا التي مازالت تدفئها الشمس ، وتدفئها من جديد بعد المعركة . أجل ! أجل ! نريد أن نحب هذا العالم المجنون من جديد ، المرة تلو المرة . « (٥)

الحق أن ما كتبه بورشيرت في « هذا بياننا » عند البرنامج الجمالي لجيل ما بعد الحرب . واحتل هذا البيان الجمالي منزلة الوثيقة الأدب لما بعد الحرب . ولا غرابة في ذلك ، فبورشيرت لم يكن آنذاك اللسان الناطق باسم روح العصر فحسب ، بل إنه عبّر عن معاناة الجيل بأسلوب شديد التأثير جاوز كل الأعراف والتقاليد الأدبية ونسف كل الروابط المتوارثة ، كما أنه رفض ما يسمى في عرف الآخرين « حل وسط » ، بحيث إن كل جرّة قلم وكل كلمة كانت عذابا وأرقا . فلم يطالب بالمشاركة الأدبية فحسب ، بل « اشترط » على الكاتب أن يتخذ قرارا وأن يكون له موقف . وعلى هذا فإن ما كتبه لم يكن قراءات ، بل كان اتهاما وصرخة مكروبة وثورة وتمردا .

إن تمثيلية « في الخارج أمام الباب » هي التمثيلية الوحيدة التي كتبها الشاعر في أقل من ثمانية أيام (٦) . وتتناول موضوعا طرّقه جيل التعبير بين ( ١٩١٠ - ١٩٢٥ ) في مؤلفاتهم التي كتبوها بعد ١٩١٩ .

---

(٥) المرجع السابق ، ص ٣١٢ وما بعد .

(٦) حين كتب الشاعر هذه المسرحية لم يكتبها لكي يمثلها للمسرح ولا لكي يشاهدها الجمهور ، بل لكي تكون تمثيلية الأمية . على أنها عرضت على خشبة المسرح بعيد وفاة الشاعر بيوم واحد ، فكان لها صداها الواسع .

والموضوع هو عودة الجندي الى الوطن . فالجندي بيكمان في تمثيلية بورشيت اليتيمة يعود أيضا ليجد أنه لم يعد له بيت وأن زوجته هجرته ووالديه انتحرا . حتى الإله الذي يظهر في المسرحية في هيئة شيخ مغلوب على أمره وبصوت باكٍ لا يستطيع أن يساعد البشر لأنهم لم يعودوا يؤمنون به . ويتهمه الجندي بيكمان بأنه لا يقدم أية مساعدة للعالم الذي ينتحر في جنون . وهذا الإله يقف مما يجري أمامه موقف المشاهد العاجز . والسؤال الذي تثيره قراءتنا لهذه المسرحية هو : هل يستطيع الإله أن يقوم بعمل في وسط ناس رفضوا الاستماع إليه أو الإيمان به ؟ وهنا تكتمل الدورة : فلا الإنسان يهتدي الى الإله ولا الإله يهتدي الى الإنسان . وليس في مثل هذه الحال وجود لمطلق فوق واقع كهذا الواقع . ولم يعد هنا إلا فراغ لامتناه يضل فيه الإنسان سبيله ويتشرد في عالم تجرد من كل معنى . حتى الموت يفقد سطوته في هذا الواقع الجامد الذي أقامت معالته وبدأ طيفها <http://www.alukah.net> فالوت الذي كان في

المسرحية الكلاسيكية ملاذا للإنسان وخلاصة له ، لم يعد يجسد في مسرحية بورشيت الحرية الأخيرة التي قد نعلم بها الإنسان . فبطل المسرحية بيكمان ينشد الموت في النهر ، على أن الناس يخرجونه منه ليردوه بعد ذلك الى قسوة الحياة .

وإذا رايناها في نهاية المسرحية مطروحا على الأرض ، وحيدا في الظلمة التي يلتاع فيها ، بلا صدى وبلا جواب ، فلا يعني هذا أن الموت قادم لكي يكون المخلص ، بل إن الإنسان في المكان نفسه ، في بداية المسرحية

(٦) انظر : فريتش مارتيني ، ص ٩٦ ، المسرحية المعاصرة ، في الأدب الثاني المعاصر . سلسلة فاندينهولك الصغيرة ، رقم ٧٤/٧٣ . غوتيفغن ١٩٦١ ، ص ٨٠ - ١٠٤ .

ونهايتها ، ليس إلا انسانا اكثر ياسا وغلبة على امره . إنه يفوص في العدم ، بلا قرار وبلا هدف ، على حين أطبقت عليه الوحشة والعزلة من كل الجهات . فالإله ابتعد عنه ، والمجتمع انتبذه ، ولم يعد له وطن :

« فالى أين المطاف إذا ؟ ولماذا أعيش ؟ مع من ؟ ولاي شيء ؟ والى أين يمضي إذا ؟ في هذا العالم ؟ لقد غلر بنا . غلر بنا على نحو مريع . أين أنت أيها المجيب . أين أنت ، يا من ضنّ عليّ بالموت ! أين الشيخ الذي يسمي نفسه إلها ؟ لم لا ينطق !! الا أجيبوني ! لم تصمتون إذا ؟ لم ؟ أما من أحد يجيب ؟؟؟ أما من أحد يجيب ؟ أما من أحد ، أحد يجيب البتة ؟؟؟ » (٧) .

لاشك في أن مسرحية « في الخارج أمام الباب » تعبّر عن اليأس الذي نلمسه في قصص بورشيت القصيرة وفي قصائده التي ختمها ديوان « مصباح ولبل ونجوم » ( ١٩٤٦ ) والتي يمكن تقويمها بأنها مقدمة لكتاباتة النثرية . وقد اشتمل الديوان على أربع عشرة قصيدة هي انطباعات رسمتها ريشة خفيفة فتميزت بالتعبير الشعري المباشر الذي يصل الى النفوس واضحا مفهوما : « أريد أن أكون منارة / في الليل والريح - / لسمك القد والهدف / ولكل قارب - / فانا نفسي / سفينة في الشدة . » (٨) / .

إن المسرحية أكثر من مناسبة أدبية . ففيها تتكشف أصوات

(٧) انظر : مسرحية « في الخارج أمام الباب » ، ص ١٦٥ ، في : الأعمال الكاملة ص ٩٩ - ١٦٥ .

(٨) الأعمال الكاملة ، ص ٥ .

## □ صرخة جيل بلا وئاع □

الملايين من أحياء وأموات ، أمس وأمس الأول واليوم وغدا ، لتتخذ شكل الاتهام والإنذار . ولقد كتبها بورشيرت للملايين التي تألمت وتنالم ، وللعائد الذي أضاع وطنه واللياس والمؤمن إيماناً لا موجب له ، ولكل من هو خارج الباب .

وعلى هذا فلا غرابة إذا ما طالعنا كتاباته بأقوال وتعابير سلبية تنسل في بعض الأحيان الى حد التجديف الذي يمكن رده الى المواقف الحدية التي تعرض لها وحف بها اليأس والشر والظلام والجحيم . وإذا نمت مثل هذه المواقف الحدية عن شيء أشبه بالمدمية أو الرفض فإن وراءها احتجاجا وبناء وتوكيد رغبة في أن يكون هو شيئا ، كما أنه يتألق من وراء كل اتهام وصرخة ولعنة حب الحياة والوجود . فالكتاب لم يصب سخطه وحقدته على الحياة ، بل على أعدائها القادمين من الظلام والذين هم على استعداد دائم ليذمروا الحياة وكل شيء .

ولقد كتب بورشيرت ذات مرة وهو مريض محطم : « أريد أن آكل كل هذه الحياة الرائعة الملتهبة النافهة المجاعة الغامضة وأن أشربها كلها والعقها وأتمتع بملذاتها وأعصرها حتى آخر قطرة . أئبغني أن يفوتني هذا ؟ أنا ؟ »

ليس في هذا إنكار للحياة أو نفى ، بل إن فيه رغبة شديدة بالحياة وحبا عميقا جارفا لها . وكثيرا ما خاف على الحياة لأنه كان يحس بالخطر المهدق بها . ولقد عرف بورشيرت أن ما يهدد الحياة ليس الشيء الغامض الخارج عن نطاق الإنسان ، بل الإنسان نفسه بشكل الخطر الحقيقي على الحياة لأنه مخلوق يحمل في أعماقه قوة شيطانية تدفعه الى تطوير أسلحة

## □ صرخة جيل بلا وداع □

الدمار وتشعره باللذة حين يقتل . وعلى هذا كان مسؤولا عن أفعاله ،  
وليس من حقه أن يجعل الإله مسؤولة عنها .

لقد تألم بورشيرت وشارك الإنسانية آلامها . وأحب الشمس  
والليل والمصاييح المتوهجة فيه على مياه الميناء والنوافذ المضيئة في الأزقة  
المظلمة . وأحب النساء تحت تلك المصاييح ووراء هذه النوافذ وأحب  
الأمهات . فالمرأة في نظره رمز لنعمة الحياة المقدسة الفاتنة . فهي المامن  
وملاذ الطمانينة للخائفين واليائسين (٩) .

في القطعة النثرية « ليس هناك إلا شيء واحد » يتوجه بندائه الى الضمير  
العالمي ويخاطب كل فرد في المجتمع الانساني ويهيب به أن يحسن القيام  
بدوره في المجتمع فلا يشترك في تخريب الكون وتدمير الانسان والحياة  
الانسانية ، حتى لو أكره على ذلك ، بينما تبقى صورة هيروشيما  
وناغازاكي عالقة في ذهنه وهو يحث على اتخاذ موقف سليم من كل  
ما يجري امامه وامام الآخرين : « انت . ايها الرجل عند الآلة والرجل  
في العمل . إذا ما أمروك غدا بأنه لم يعد لزاما عليك أن تضع أنابيب ماء  
أو قدور طهي - بل الخوذ الفولاذية والمدافع الرشاشة ، فليس هناك إلا  
شيء واحد :

أن تقول لا !

انت . يا مالك الشركة . إذا أمروك غدا بأن عليك أن تبيع البارود  
بدلا من مسحوق الزينة والككاو ، فليس هناك إلا شيء واحد :

أن تقول لا !

(٩) انظر : قصيدة « حلم الصباح » ، ص ٧ .



□ صرخة جيل بلا وداع □

انت . ايها الباحث في المختبر . إذا أمروك غدا بأن عليك أن تخترع موتا جديدا ضد الحياة القديمة ، فليس هنالك إلا شيء واحد :  
ان تقول لا !

انت . ايها الطبيب عند سرير المرض . إذا أمروك غدا بأن عليك أن تبلغ عن الرجال أنهم لا تقون للحرب ، فليس هناك إلا شيء واحد :  
ان تقول لا !

وانت . ايها القس على المنبر . إذا أمروك غدا بأن عليك أن تبارك القتل وتقدس الحرب ، فليس هناك إلا شيء واحد :  
ان تقول لا !

وانت . ايها الام في النورماندي والام في أوكرانيا ، أنت ، ايها الام في فريسكو ولندن ، وانت ، التي على نهر هوانغ هو والمسيحي ، وانت ، ايها الام في نابولي وهامبورغ والقاهرة وأوسلو - ايها الام في كل أصقاع الدنيا ، ايها الامهات في العالم ، إذا أمروك غدا بأن عليك أن تنجب أطفالا وممرضات لمشافي الحرب الميدانية وجنودا جددا للمعارك ، فيا ايها الامهات في العالم ، ليس هناك إلا شيء واحد : أن تقول لا ! ان تقول لا ، ايها الامهات ! وإذا لم تقول لا ، إذا لم تقول لا ، ايها الامهات ، « فان الانسان سيدمر نفسه وسيخرب وجه الأرض ... » غدا ، ربما غدا ، وربما اليوم ليلا ، ربما اليوم ليلا ، اذا ... اذا ... اذا لم تقول لا . » (١٠)

إن ما يكتبه بورشيرت يتسم بطابع الكتابة العفوية المباشرة . إنها كتابة ما كان يهمه ويلج عليه ، كتابة آمانياته ومطالبه التي يريد أن تحمل

(١٠) الأعمال الكاملة ، ص ٢١٨ وما بعد .

رسالة وتصبح رسالة للآخرين . وقصصه محاولات للامساك بتلابيب الحادثة عن طريق الصياغة المباشرة . ولم يكن لدى الشاعر الوقت الكافي لكي يبحث عن نماذج تكون قدوة له في ما يريد أن يعبر عنه . وطبيعي أن مريضاً مثله لابد أن يكون شعر وعرف أن القدر لن يمهلـه لكي بهضم ما مر به وعاناه وينقيه ويهذه وينصرف إليه الاهتمام بقضايا الشكل . ولهذا لم يكن أمامه إلا أن يكتب قصصه من أعماق القلب بسرعة جنونية تلمسها في جملة وعباراته وكلماته وكأنه يسابق الموت . والحق أنه كان في سباق مع الموت . ويرتسم هذا السباق في الصياغة الشكلية للقصص . فالشكل ليس شكلاً خارجياً أو تركيباً موضوعياً أو ذاتياً فحسب ، بل إنه ليصبح في إطار هذا السباق مضموناً . ف وراء البناء واللغة التي تشكل لحمه هذا البناء تكمن إرادة أسلوبية متميزة ، مع أن ثمة تكراراً تلو التكرار وتغييرات وأقوالاً قصيرة غير مكتملة تكون مصفوفة ، في معظم الأحيان ، جنباً إلى جنب صفاتٍ أدفنياً لا رابط تربط بينها أو يفسر العلاقة ، كما أن اللغة بورشيت إيقاعاً خاصاً وطابعاً صوتياً متميزاً ونغمة جديدة حديثة : « فالذين جلسوا على المقعد الخشبي الطويل لم ينظروا إليه . أحدهم نظر إلى حذائه والمرأة نظرت إلى عربة طفلها . » (١١)

والمبدأ الفني الذي تقوم عليه عملية السرد ليس بذى علاقة بعلوم النحو والصرف السليمة ، بل هو وثيق الصلة بقواعد معابرها ذات إحساس حار دافئ « تقول للشجرة شجرة والمرأة مرأة وتقول نعم وتقول لا : بصوت عالٍ وواضح . » (١٢) إنه التعبير عن الحقيقة بلا تزويق ، الحقيقة الجديدة القاسية « مثل الموت » .

(١١) انظر : قصة « ساعة الطبخ » ، ص ٢٠٢ ، في : الأعمال الكاملة ، ص ٢٠١ - ٢٠٤ .

(١٢) الأعمال الكاملة ، ص ٢١٠ .

ولا يحتاج بورشيت الى قاص يختفي وراء الحادثة . فالقاري يستشف الشيء المباشر الذي يخاطبه من التركيب اللغوي . فكل جملة، وكل فقرة تنم عن مطلب ذاتي ومشاركة ذاتية للكاتب وعن بذل وجود بالنفس . وتصف قصصه حالات وتزجنا أكثر وأكثر في أعماق الموقف أو الحالة السائدة في هذا العالم القصصي الذي لا يعرف بداية ولا نهاية ولا تقدم أجوبة . وكثيرا ما تنطوي الجملة الأخيرة على الفكرة التي نستطيع أن نفرغ بواسطتها من التفكير بالقصة ، كما تساعدنا أيضا على حل اللغز .

إن عالم بورشيت القصصي عالم الحرب والدمار والخراب والجوع والوحدة والوحشة . ولكنه ، مع هذا ، يبقى شاعر الشيء المتين الذي لا يمكن تهديمه في الإنسان أو ضياعه . فإذا وصف الإنسان في الزنزانة، فإنه يفتح عنده دائما باب أو كوة في جدار السجن . ويتكشف وراء الواقع التجريبي المدمر أو الممكن تدمير واقع جديد وصورة جديدة للإنسان في بهاء جديد .

والقصة القصيرة « ساعة المطبخ » تقدم لنا الدليل الحي على ذلك . فبطلها شاب في العشرين ، لكن تقاطيع وجهه تنم عن شيخوخة لم يش بعد أو أنها . ويتقدم هذا الشاب الى جماعة من الناس يجلسون على مقعد خشبي طويل . وكان هذا الشاب قد فقد كل شيء في غارة قامت بها قاذفات القنابل ، فمات فيها والده وتهدم منزله . على أن الشيء الوحيد الذي انتشله من تحت الانقاض كان ساعة مطبخ مكسرة عديمة القيمة . لكنها الشيء الوحيد الذي تبقى للشاب . ويصفها بوصف يشي بما يكنه لهذه الساعة من حب . فهي تعزيه عن كل ما ضاع . فيصف صحنها المظلي بطلاء أبيض والأرقام الزرقاء والعقريين من الصفيح . فإذا

ما نظر إليها طفع وجهه بالبشر . ويربها للناس الغرباء الجالسين على المقعد .

والسؤال هو : أهذا الشاب طبيعي ؟ أم هل أفقده عقله ضياع كل شيء كان في حوزته ؟ وهل أصبح شخصا غريبا عجيبا ؟ الحق أن في تصرفاته شيئا من الغرابة . فاذا سئل عما إذا كان قد فقد كل شيء أجاب بلا تردد أن نعم دون أن تشوب أجابته نفعة الكدر أو الأسى . فالساعة هنا ليست رمزا لحالة وجدانية عاطفية ، بل إن لها مدلولاً آخر . فهي من جهة أثر تذكاري ، ولها من جهة أخرى قوة سحرية شافية . وتحمل كل ما يذكره بأمه . إذ توقف عقرباها على الساعة الثانية والنصف بعد منتصف الليل . والسبب أن الشاب ، بطل القصة كان يعود دائما الى البيت في مثل هذا الوقت ثم يأخذ طريقه الى المطبخ بكل هدوء ليتناول طعام العشاء ، وكان تفاعلا بالأم التي كانت تنتظر عودته لتعد له الطعام وتجلس إليه حتى ينتهي من تناول الطعام .

إن ما ينقله إلينا الشاب في إيجاز مكثف يكشف عن طبيعة الأم الرقيقة وعن طبيعتها وحبا واستعدادها للمساعدة إذ يقول : «لقد وجدت أنه كان يديهيا أنها كانت تعد لي الطعام في المطبخ في الثانية والنصف ليلا ... وقلت في نفسي إن هذا لن يتوقف أبدا . كان في نظري يديهيا جدا . والحق أن هذا كان يحدث دائما هكذا . وران فوق المقعد الخشبي صمت دام لحظة من الزمن . ثم قال بصوت خفيض : والآن ؟ ونظر الى الآخرين . لكنه لم يجدهم . عندئذ تكلم الى الساعة ذات الوجه الأزرق السماوي المستدير : الآن أعرف أنها كانت الجنة . الجنة الحقيقية.» (١٣)

الشيء المهم في هذه القصة ، كما في معظم قصص بورشيرت ، أن الإنسان لا يكتسب لما هو في حوزته ولا يعرف قدره إلا بعد أن يكون قد فقدته وتحطم عنده كل شيء . فحب الأم وطبعتها كانا شيئاً بديهيًا فيما مضى وكانا سبقيان هكذا لو لم يفقد الشاب أمه وكل شيء آخر معها . فآثر الصدمة التي تعرض لها الشاب كبير جدا بحيث إنها ، أي الصدمة ، اكتسبت وجهاً بأن عليه الكبر ، فضلا عن ذلك انتزعت من حالة اللامبالاة والبد依يات وأظهرت له ما كان غائبا عنه في أمه . وبما أن الساعة توقفت على الساعة الثانية والنصف فقد وجد في ذلك عربونا لحب الأم الباقي ولحضورها الدائم رغم غيابها الفعلي . وهنا يدرك أن الجنة كانت حقا في حوزته . وهذا الإدراك بالذات يحفظ قلبه من الانكسار وبهبه القوة والشجاعة والإيمان والعزاء . فالقوة السحرية التي تنطوي عليها الساعة ، هذه الأداة المنزلية ، لم تعد تشع منها ولم يكن لها مفعولها الشافي إلا في أوقات الشدة وحالات الضياع . فلا ينزوي الشاب في غرفته ، بل تجعله الساعة اجتماعيا وتمنحه القوة ليأتي إلى الناس الآخرين ويفتح لهم صدره . فلقد مر بتجربة الشيء الذي لا يمكن تحطيمه أو إضاعته ، وتقوده هذه التجربة إلى الآخرين الذين لا يفهمونه في البداية ، بل يسخرون منه في أعماقهم ويتحIRONون تدريجيا ويبهتون . إذ أنه يصعب عليهم أن ينظروا إليه ويفهموه في ساعة شدته . على أن هذه التجربة سرعان ما تنسحب عليهم فتوقظهم من سباتهم وتنقلهم من حالة البديهييات إلى حالة التفكير بحقيقة الأمور . ونلمس هذا في نهاية القصة : « لم ينطق بكلمة بعد ذلك . على أنه كان ذا وجه هرم جدا . والرجل الذي جلس بجانبه نظر إلى حدائه . لكنه لم يرَ حذاءه . كان دائم التفكير بكلمة » جنة » (١٤) .

وهذه القصة ، رغم قصرها ، قصة محزنة بمعنى أو آخر . فتحطيم ما يمكن تحطيمه اودى بشباب في مقتبل العمر الى هاوية العذاب . على ان قوة الحب السحرية التي استبانت له من خلال ساعة عديمة القيمة اكسبته تجربة ان هناك شيئا لا يمكن فقدانه . وانتشلته هذه المعرفة من ظلمة الوحشة والعزلة ليصبح في سذاجته مؤمنا مناديا بما هو باق .

ويصبح الشيء التافه في نظر الناس رسولا لعالم آخر ، عالم أعلى كله حياة . ولا يدرك الانسان قيمة هذا الشيء إلا إذا وجد نفسه على حافة العدم .

وتعالج قصة « من على الجانب الآخر الى الناحية الأخرى » (١٥) فكرة من هذا القبيل . إنها قصة سجين أفرج عنه وغادر زنزانته الى دنيا الحرية بعد ان قضى فيها سبع سنوات . ويقف خائب الأمل أمام الشجرات التي كان تصورها في السجن أشجارا سامقة جبارة في شارع يؤدي الى قصر . فإذا بها شجرات بالسات . ولكنه في اللحظة التي يتلأشى فيها سحر هذه الشجرات يجد شيئا آخر سحريا يغبطه ويعمر صدره بالأمل ويسرع خطاه الى بيته . وهذا الشيء الجديد هو كتلة من القار عديمة القيمة ، لكنها تذكره بطفولته : « فجأة ملأت خياشيمه رائحة القار شديدة ملحة ( هذه الرائحة الحلوة التي لا تنسى من أيام الطفولة والمدينة الكبرى والأصابع القلدة والشارع ) . عندئذ خطرت بباله فكرة عظيمة وتملكته على نحو مفاجئ بحيث إنه بقي واقفا وتنفس بعمق . هواء قار . عطرا ساحرا ملؤه الذكري ! هواء قار سماويا مقدسا . » (١٦)

لقد اعتاد في طفولته ان يصنع من كتل القار الصغيرة كرات صغيرة كان يخرج بها الى الصيد في زي هندي . والان تقترب سعادته بهذه الكتل

(١٥) انظر : الأعمال الكاملة ، ص ٢٩٨ - ٢٠٤ .

(١٦) المرجع نفسه ، ص ٢٠١ .

الضفيرة التي يريد أن يأخذها الى اطفاله ليلعبوا بها كما لعب هو بها في طفولته لعبا بهيجا غاية البهجة . ويجد في هذه الكتل العديدة القيمة امله وشوقه وإيمانه بالطفولة والشباب : « ونسي المجزور الشعر عالم القضبان وحزمة المفاتيح وثني الركبتين والشوارع العريضة المشجرة المزينة الكاذبة . وتدرج على كرة قار ضخمة نحو البيت ... نحو قطع البطاطا المقلية وزوجته . تدرج . غداً السير . ركض ! ونسي الدنيا بالسبع سنوات العvisية . وهتف بينه وبين نفسه في خفوت واقتضاب مثل سكران هتاف الفرح والاحساس بالدنيا . » (١٧)

على أن هذا الشيء السحري الذي يجعل لحياته الجديدة مضمونا جديداً يصبح رفيقه الى الموت . فبينما هو يغد السير جلدان الى البيت تدهسه احدى السيارات السريعة .

إن ما يعيد الأمور الى نصابها في عالم مزعزع مدمر هو الإيمان بشيء لا يتزعزع ، كما في قصتنا الأخرى « في الليل ننام الجرذان » . فالتحطيم لا يستمر حتى في أحلك أوقات الضيق والكره : « سأقول نعم ، غدا ، ولو كان همسا » .

هذا هو بورشيرت الذي يطل علينا بواقعية جديدة وصورة جديدة للإنسان بعد الحرب . وهذا الإنسان أصغر وأعظم ، أفقر وأغنى ، بل هو في جوهره أكثر أصالة ومعاناة من الإنسان في الشعر الكلاسيكي القديم . فإذا سلم بالآلم فإنه يعرف أن في ذلك قهراً له ، فلا يتخير الموت ، بل يتخير الحياة .

### صلاح هاتم

جامعة تشرين - اللاذقية

## تت المصادر والمراجع

- (1) wolfgang Borchert : Das Gesamtwerk. Rohwolt Verlag  
Hamburg 1949 .

فولفغانغ بورشرت : الأعمال الكاملة . دار نشر روفولت ، هامبورغ ١٩٤٩ .

- (2) Heinrich Boll : Erzählungen , Horspiele . Aufsätze .  
Kiepenheuer & Witsch , Köln . Berlin 1967 .

هاينريش بول : قصص وتمثيلات الداعية ومفالات . دار نشر كيبنهوير وفيتش ،  
كولونيا وبرلين ١٩٦٧ .

- (3) Ruth J . Kilchenmann : Die Kurzgeschichte . Formen und  
Entwicklung . Stuttgart 1967 .

روت كيلشينمان : القصة القصيرة . أشكالها وتطورها . شتوتغارت ١٩٦٧ .

- (4) Fritz Martini : Das Drama der Gegenwart , in : Deutsche  
Literatur der Gegenwart . Vandenneck & Ruprecht ,  
Gottingen 1961 .

فريتسي مارتييني : المسرحية المعاصرة ، في : الأدب الألماني المعاصر . سلسلة فاندنبهوك  
الصفحة رقم ٧٢/٧٤ ، غوتينغن ١٩٦١ ، ص ٨٠ - ١٠٤ .

- (5) Hans Mayer : Deutsche Literatur seit Thomas Mann .  
Rohwolt Verlag , Gottingen 1968 .

هانس ماير : الأدب الألماني من عهد توماس مان . دار نشر روفولت ، هامبورغ ١٩٦٨ .



- (6) Robert Ulshofer : Die Wirklichkeit sauffassung in der modernen Prosadichtung , in : Deutschunterricht , Heft I , 1955 , S . 13 - 40 .

روبرت اولسهوفر : رؤية الواقع في الادب الثري الحديث ، في : مجلة تدريس  
اللاتية عدد ١ ( ١٩٥٥ ) ، ص ١٢ - ٤٠ .

- (7) Werner Weber : Tagebuch eines Lesers . DTV . Munchen 1969 .

فيرنر فيبر : كشكول قارئ . دار نشر كتاب الجيب الالاني ، ميونيخ ١٩٦٩ .



## الحكاية الخرافية

بقلم : ثيريز بوسر

ترجمة : د. محمد فؤاد نصناع

كلية الآداب جامعة حلب

ARCHIVE

ليست الحكاية الخرافية في الحقيقة نوعاً أدبياً ، وإنما هي نوع شعبي ، وهذا يعني أنه في الغالب موروث مشافهة ، فمؤلفه غير معروف ونصه متغير . وتشد الحكاية الخرافية الفنية عن القياس ، حيث يكون مؤلفها معروفاً ونصها مثبتاً . إن البحث العلمي الأدبي للحكاية الخرافية يقف إذن أمام صعوبة أولية ، وهي وجوب جمع مادتها قديماً وتسجيلها في كتاب أو على شريط تسجيل . ويبدأ هذا البحث بالجمع الكبير الأول لمادة القصة الشعبية في ألمانيا ، بالآخوين غريم ، إن مفهوم الحكاية الخرافية ، كما نفهمه اليوم ، يوجد بداية منذ نشرهما كتاب « حكايات الأطفال والمنزل الخرافية » ( ١٨١٢ - ١٨١٥ ) . إنه مفهوم ألماني خاص مطبوع بالرومانسية ، ولا تقف كلمة مطابقة في اللغات الأوروبية الأخرى بجانبه . لذا كثيراً ما تستعار كلمة الحكاية الخرافية في بحث الحكاية الخرافية الأوروبية على أنها كلمة دخيلة .

## □ الحكاية الخرافية □

إن كلمة « خرافة » ( في الألمانية الفصحى القديمة ماري ، وفي الألمانية الفصحى الوسطى مير ) تعني كوند « خبرا » او « نبا » . وقد وجدت صيغة التصغير في القرن الخامس عشر ، وسرعان ما حصلت على معنى قليل القيمة ، لانها ترمز الى حكاية مختلفة تناقض الانباء الحقيقية .

ما هي الحكاية الخرافية الآن ؟ « نفهم تحت اسم الحكاية الخرافية منذ هيردر والاقوين غريم قصة موضوعة بخيال شعري ، وخاصة من عالم السحر ، حكاية تستحق الإعجاب ، ولا ترتبط بشروط الحكاية الواقعية ... » . ( Polte - Polivka ص ٤ ) . « الحكاية الخرافية شكل فني للقصة التي تستخدم الى جانب موضوعات مشتركة موضوعات عجيبة على نحو محدود لتطور الحدث » ( Wesselakd ص ١٠٤ ) « الحكاية الخرافية قصة مغامرة عالمية مكتوبة بأسلوب خاطف » . ( Frow Holle ) . او من خلال صراع متجدد بعد أن يذلل الاول مثل ( الخطيبة المنسية ) . كما أن الرقم ثلاثة مهم كصيغة بناء : ثلاثة اخوة يرتحلون ، ثلاث اخوات يذهبن للرقص ، ثلاث مهمات يجب أن تحل ، المهمة الأخيرة منهن هي الأصعب ( Olrik ص ٧ ) . ومن الأرقام المهمة الأخرى السبعة والاثنا عشر ، وهما يحملان في الأصل معنى سحريا ، ولكن لوتى يقر لهما بمعنى شكلي فقط ( Volksmarchen ص ٣٣ ) .

لقد اشار لوتى الى اسلوب الحكاية الخرافية السامي المجرد ، فهي غير مرتبطة بمكان وزمان كالأسطورة Sage ، إنها بخلاف العالم الاحادي البعد ، وهذا يعني أن العالم الدنيوي والعالم الاخروي يختلطان بلا ربط . ولا يوجد فزع إلهي كما في الأسطورة ، أما الشاعر فهي تصور من خلال الحدث ، كما أن تصوير البشرية يكون مسطحا وليس فرديا

## □ الحكاية الخرافية □

وسيكولوجيا ، فضلا عن ذلك ينقص في الحكاية الخرافية - على عكس الاسطورة مفهوم الفناء : فعندما استيقظت (٢) بعد مائة سنة كان كل شيء ، كما في السابق ، فالزمن توقف . إن بطل الحكاية الخرافية منعزل ، وغالبا ما يتجول وحيدا في العالم ، ولكنه ، لذلك تماما ، مترابط مع الكل ، قادر على الاتصال مع كل الذين يقابلهم . إن ما تصوره الحكاية الخرافية سامر ، وهذا يعني انه مرتفع ومفرغ في وقت واحد ، كما ان أسلوبها مجرد ومكشوف .

إن لوتي يبدأ في إبحائه الأسلوبية ، بلا شك ، من نموذج مثالي ، وهي لا تنطبق على كل حكاية خرافية مجردة ، ويتسم منهجه بعلم وصف الظواهر ، وهو ليس تاريخيا . ومن المؤكد أن نوع الحكاية الخرافية لقي تغيرات خلال القرون أيضا .

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

إنه لا يتمكن من كتابة تاريخ الحكاية الخرافية ، وعلى الأكثر بعض الحكايا الخرافية المفردة ورواياتها . ويمكن أن تقوم افتراضات فقط حول بدايات الحكاية الخرافية ، فبعض الباحثين يفترض أنه وجدت حكايا خرافية في العصر الحجري الحديث وبعضهم الآخر يحدد نشوءها لأول مرة في الأصغر الذي ينظر إليه على أنه غبي .. وغالبا ما يوفق الى حل المهمة أو التنازع بمساعدة قوى جبارة ، أو الآخرين إن شئت أن تسميهم ، وهم الذين يقفون الى جانب البطل أو البطلة ، أو يعطونه أشياء تنصف بالقوة السحرية مثل ( خاتم الأمانى ، أو الحصان السحري .. ) . ويمكن أن يكون الآخرون عجائز أو سحرة أو أقزاما أو حيوانات مساعدة ، وهم يلعبون دورا خاصا في الحكاية الخرافية ، ويكون شكلهم غير محدود . ويبرز منافس للبطل مثل : زوجة اب شريرة ، أو أخ حاسد أو اخت حسودة ، أو لص خطير ، أو ملك قاسي القلب ، أو أميرات غامضات ،

## □ الحكاية الخرافية □

كما يظهر اشخاص من خارج العالم الانساني كالمشعوذات او العمالقة او الشياطين او التنانين . وفيما عدا ذلك فان ترسانة الاشخاص صغيرة ، بحيث إنه يسمى فقط الاشخاص الذين هم ضروريون للأحداث ، وهم يختفون بمجرد عدم استخدامهم . إن المنافس الشرير يلقي حتفه او يعاقب بالموت ، بيد أن البطل يحظى بالسعادة والثروة ، وهذه السعادة تلخص في الغالب بصيغة قصيرة نحو ( زواج الأمير أو الأميرة ، الملكة ، الثروة ) .

وتوجد عناصر شكلية أيضا في أسلوب الحكاية الخرافية ، وهذا ينطبق على البداية والنهاية نحو : ( « كان باما كان » ... قديما عندما كانت الأمية تستجاب ... » وإذا لم يكونوا موتى فانهم ما يزالون على قيد الحياة » ) . وبالمثل كما في الأبيات المقفاة المنشورة التي كثيرا ما تحوي على معنى التضرع ، نحو : « شجيرة ، اوتجبي ، واهتزي ، وارمي علي\* ذهابا وفضة » .  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إن الحدث يكون ذا اتجاه واحد لترتيب الشخصية الرئيسة ولكنه مقسم تقسيما كبيرا . أما المحسنات فهي الإعادة والتصعيد ، كما أن صيغ التركيب من العددين الثاني والثالث هي التي تحدد الحكاية الخرافية ، فهي يمكن أن يكون لها بطلان ( هينزل وكريتل ) (٢) ، أو تكون مبنية في جزأين ، إما من خلال حدث متواز كما في ( السيدة هولتي ص ٧٧ ) . وإن كان التعريف الأخير يقصد أسلوب الحكاية الخرافية في الدرجة الأولى فإن التعريفين الأولين يشتملان على وجه الروعة الذي يصدق على الحكاية الخرافية في المعنى الضيق ، وعلى الحكاية الخرافية السحرية .. إلا أن المفهوم يمكن أن يستعمل في المعنى الواسع أيضا .

وتحتوي كل من مجموعة الاخوين غريم ، والمجموعة الكبيرة التي نشرها فريدرش فون ليبين بعنوان « حكايا الادب العالمي الخرافية » الى

## □ الحكاية الخرافية □

جانب الحكايا الخرافية الاصلية الحقيقية نصوصا نود ان نطلق عليها اسم « لجندات » و « خرافات » و « احاج » و « حكايا الحيوان » و « احاديث غريبة » وما يشبه ذلك . وتوجد ايضا حكايا خرافية قصصية ، لاتشتمل على حوادث فوق الطبيعة ، مثلا « الملك دروسيل بارت » ، واخيرا الحكايا الخرافية المسببة التي توضح نشوء صفات محددة أو ظواهر معينة نحو ( سمك موسى ، وأولاد حواء المتباينين ) . هذه النصوص عاشت على الأقل بين الآونة والاخرى في الرواية الشفوية وتاثيرت بها . ومما لا شك فيه أن الحدود مع القصص الشعبية الاخرى غير واضحة ، ولاسيما مع الاسطورة . بيد أنه توجد علامات معينة من حيث محتوى النوع وتعبيرته ، وهذه العلامات نموذجية لنوع الحكايا الخرافية ، كما انها تحدده مقابل أشكال متشابهة .

إن « النموذج الأم الذي تقوم عليه الحكاية الخرافية الأوروبية يكمن في الصعوبات والتقلب عليها » ( ص ٢٨ ) . والشخص الرئيسي الذي يجب ان يذلل التنازع لدى ذلك ليس المعبود الثاني بعد الله كما في علم الاساطير ، وليس قديسا كما في الليجندة ، وإنما هو انسان ، وغالبا ما يكون فقيرا ومظلوما ، نحو : عامل متجول فقير ، أو ربيبة ( بنت زوج أو زوجة ) تعامل بسوء ، أو الولد في العصور الوسطى . ويذكر انها من المؤكد كانت تروى بين الشعب دائما ، ولكن عما إذا كان الأمر يتعلق بحكايا خرافية أو بالحكاية الخرافية فانه لا يمكن التثبت . ومن الجدير بالذكر انه يجب ان نفرق بين الحكاية الخرافية وموضوعات الحكاية الخرافية التي يمكن ان تثبت في ملحمة جلجامش البابلية ( ٢٠٠٠ ق.م ) ، وفي التوراة : ( وضع موسى في صندوق صغير ، ورسالة الموت من اورياش ٠٠٠ ) . وقد رويت قصص تحتوي على موضوعات الحكاية الخرافية من مصر القديمة أيضا ( ١٢٥٠ ق.م ) من ذلك تطابق

## □ الحكاية الخرافية . □

واحدة مع حكايتنا الخرافية ( حكاية الاخوين الخرافية ) على وجه الإجمال . ومما لا شك فيه أن هذه كانت نصوصاً دينية ، وليست قصصاً شعبية ، وإن توجب أن كانت موجودة فإن المرء لا يقدر قيمة تدوينها ، كما هو الشأن في العصور القديمة اليونانية والرومانية . إن موضوعات الحكاية الخرافية توجد لدى هوميروس ( العملاق بوليفيموس ) ولدى هيرودوت ( كنز رامبسينيت ) ولدى أبوليجوس .

وتوجد خرافات غريبة في الأدب اللاتيني في العصور الوسطى ، مثلاً: Unibos التي تطابق الحكاية الخرافية التي ترد لدى الاخوين غريم بعنوان Das Burle ( ٤ ) . كما توجد موضوعات الحكاية الخرافية في فن القصة الشعري الألماني الفصيح والفرنسي في القرون الوسطى ، غير أن الشواهد الأدبية على الحكاية الخرافية الشربة وجدت أول ما وجدت في القرن السادس عشر ، وهي إحدى روايات الخرافة المسماة بـ ( Aschenbrodelmasc hen ) ( ٥ ) . ويذكر لوثر حكايا خرافية في خطبه ، وكانت هذه الحكايا في مجموعات الوعظ في عصر الباروك متضمنة غايات تعليمية .

إن مجموعات الحكايا الشعبية والقصص المنشورة في إيطاليا في القرن السادس عشر والسابع عشر مثل ( Basile , Straparola ) والفرنسية من Perrault ( ١٦٩٧ - ١٦٩٦ ) تتضمن مواد وموضوعات من الحكايا الخرافية الشعبية ، وبلا شك كانت تعالج أدبيا في ذوق العصر . وقد غنمت فرنسا وفيما بعد ألمانيا في القرن الثامن عشر بفيض من الحكايا الخرافية السحرية الخيرة ، التي توجه موسيوس ضدها بحكايا الألمان الشعبية ( ١٧٨٢ ) . إن هذا العنوان بضلل ، فعلى الرغم من أنه عالج مواد شعبية فإن الأسلوب والموقف الفكري لم يناسبا الحكاية الخرافية

## □ الحكاية الخرافية □

الشعبية . وبقي الأمر على هذا النحو حتى سعى الاخوان غريم الى إعادة الموروث الشعبي بصدق ، وقد اكدا على كل حال في مقدمة الطبعة الاولى ١٨١٢ قائلين : « اجتهدنا أن نذكر هذه الحكايا الخرافية هكذا أصلية قدر الامكان ... ولا يوجد سبب لأن ينظم الشعر اضافة الى ذلك أن نجمل أو نغير » . وقد احتوت الطبعة التالية توسيعات وتنقيحات اسلوبية تابعها فيلهيلم غريم فيما بعد . وهكذا نشأت حكايا خرافية مسجلة توسطت بين الموروث الشفهي والعمل الادبي . ويمكن القول : إنه على الرغم من كل التغييرات الاسلوبية للنماذج فان ولاء مراجع الاخوين غريم في المحتوى كبير جدا بحيث إن مؤلفها استطاع أن يصبح بداية انطلاقا لبحث الحكاية الخرافية المقارن . وقد أصبح مؤلفهما مثالا يحتذى لمجموعات الحكاية الخرافية الألمانية الأخرى والأوروبية في القرن التاسع عشر أيضا ، وطور البحث القصصي في القرن العشرين بحيث إن مجموعات الحكاية الخرافية العامة كانت تستخدم أساسا . وبلا ريب فانه لا توجد حضارة قصصية في عالمنا الذي يعتمد على الصناعة ، ذلك أن صناعة الهزل والاسطوانات استولت على الحكاية الخرافية ، وقد أبرزت التصحيحات النقدية والتقاليد الهزلية البعد عن الحكاية الخرافية.

لقد عالجت نظرية الحكاية الخرافية أول ما عالجت سؤال نشوء الحكاية الخرافية وروايتها ، وتلخص جوانبها الرئيسة فيما يأتي :

١ - نظرية الاخوين غريم الهندوجرمانية ، فقد نظرا الى الحكاية الخرافية على انها بقايا الاساطير القديمة المشتركة لكل الشعوب الهندوجرمانية التي توارثتها جيلا بعد جيل حتى الوقت الحالي . ( نظرية الوراثة ) .

٢ - نظرية تيودور بينفي الهندية ، فقد رأى في الأثر الهندي



## □ الحكاية الخرافية □

بانتشا تانثرا ( مجموعة قصصية هندية تعود الى القرن الثالث قبل الميلاد ) مصدرا رئيسا لحكاياتنا الخرافية ، وافترض رحلة من الهند الى أوروبا عبر وساطة اديبة فارسية وعربية ( نظرية الرحلة ) .

٣ - نظرية علم السلالات والأجناس ، وتبدأ من تساوي بناء النفس الانسانية في اطوار تتكون معينة ، وتشرح بذلك نشوء حكايا خرافية شبيهة في اماكن مختلفة من الأرض منفصلة عن بعضها بعضا . ( نظرية النشوء والارتقاء ) .

٤ - الطريقة الجغرافية - التاريخية التي تتابع موروث الحكاية الخرافية المفردة وتطورها وتكون ضروبها . وهذه المدرسة مسماة بالفنلندية حسب مؤسسها انثي آرنيه وكارله هروهن ، وقد وضعت جدولا للنماذج جمعت فيه الروايات لكل نموذج من الحكاية الخرافية مثل ( Tiosbrautigam (6) Dornroschen , Aschenbrodel ) و اعد فيه نموذج أولي . هذا وإن اعترض على هذا النموذج الأولي ، وعلى مبادئ مقدمة الجدول ، فان جدول النماذج لبحث الحكاية الخرافية الذي بداه آرنيه وتابعه ستيت تومبسون لا يستغنى عنه .

لقد قدم اندريه جوليس بداية جديدة لبحث الحكاية الخرافية التي نظر إليها على انها شعر الطبيعة بمعنى يعقوب غريم ، وحددها بالبساطة ، وهذا يعني بالشكل ما قبل الادبي الذي يتم لديه تخيل عمل عقلي معين في اللغة ، وهذا العمل العقلي يحدده على انه « الخلق الساذج » : التوقع ، كما ينبغي أن يكون في العالم . ( Jolles ص ٢٠٠ ) هذا وعلى الرغم من أن البحث لا يعتقد اليوم كثيرا بشعر الطبيعة الذي قام من نفسه ، وإنما يسمى أحد الشعراء للحكاية الخرافية ، وإن كان مجعولا ، فان

## □ الحكاية الخرافية □

جوليس وجه بلا شك دراسة الحكاية الخرافية من البحث عن المادة  
والموضوع الى جوهر الحكاية الخرافية .

وقد حلل الروسي فلاديمير بروب حكايا خرافية سحرية بالاعتماد  
على طرق بنائية ، في وقت واحد تقريبا لتحليل جوليس Jolles .  
ومارس مؤلف بروب الذي ترجم أولا الى الانكليزية عام ١٩٥٨ والى  
الالمانية عام ١٩٧٢ تأثيره بشكل جوهري في بحث الحكاية الخرافية  
الانكلسكوني والالمانى بوقت متأخر . ويقدم بروب النظرية الآتية :  
« تكوّن الحكايا الخرافية السحرية كلها بالنظر الى بنائها نمطا  
وحيدا » . ( Propp ص ٢٩ ) ، ويرى أن طريقته تبحث في الشكل  
( علم بناء الكلمة ) ، وكما أبرز غوته النتيجة الأولى ، فانه يريد أن يبرز  
الحكاية الخرافية الأولى . ويحدد بناء الحكاية الخرافية حسب بروب  
من خلال افعال ثابتة يقوم بها اشخاص مختلفون . إن النقص وسد  
النقص ، المهمة وحلّها حسب بروب أساسيان في بناء الحكاية الخرافية  
السحرية .

هذا وإن كان بروب قد سأل عن البناء في الحكاية الخرافية فان  
لوتي سأل عن أسلوبها ( انظر ما سبق ص ٢ ) . ويشار الى أن دارسي  
العادات الشعبية يبحثون العلاقة التي تملكها الحكاية الخرافية بالحققة  
أو التي ملكتها . « وتشير الحكاية الخرافية الحالية الى فكرة مبكرة من  
العالم وتصوراتها الإيمانية » ( Rohrich , Marchen ص ٢٩٩ ) . وثبت  
في الحكاية الخرافية بشكل سام تصورات قديمة مثل الإيمان بقوى  
روحية ، والإيمان بقوى ما فوق الطبيعة والطوطمية ، والمشاركة السحرية  
( الشمر أو قطرات تحمل قوى سحرية ) ، كما في حكاية ( خادمة  
الأوزات ) وتصورات مقدسة وطقوس الخطبة وتقاليده قانونية . وتوجد

## □ الحكاية الخرافية □

في موضوعات الحياة الأخرى ( رحلة الى الآخرة ، او ما يسمى رحلة العالم الثاني ) حالات متوازية مع طقوس التعميد المنتشرة لدى كل الشعوب البدائية التي كانت مرتبطة بتصور الموت وإعادة الميلاد .

ويقدم بحث الحكاية الخرافية المتصف بسيكولوجية اللاشعور تفسيراً آخر مطابقاً للأحداث فيها ، ومن أجله تكون رحلة أبطالها الى الآخرة حواراً مع اللاشعور المناسب . وإن أبطال الحكاية الخرافية يتطابقون مع أجزاء الشخصية . فالحكاية الخرافية تظهر إذن إما عملية نضج أثناء زمن سن البلوغ او نضجاً نفسياً للذات في زمن منتصف العمر . فموت المنافس يعد تغلباً ضرورياً للجوانب السلبية للشخصية ، وسيكولوجيات اللاشعور تبرز أيضاً معنى استقبال الحكاية الخرافية من أجل تطور الصبي الناشئ . ويرى بيتلهايم في الحكاية الخرافية وسيلة مساعدة للعثور على هوية التامس الصغار ( صغار السن ) . ( Bettelheim ص ٢٧ وصفحات أخرى ) .

وبين تفسير الحكاية الخرافية الاجتماعي جانباً آخر منها ، ذلك ان الحكاية الخرافية الشعبية لا تتصف بما يتصف به علم الشعوب البدائية ، فهي مفهوم اجتماعي قبل كل شيء . ومهما يمكن أن يقال في نشأة الحكاية الخرافية فان حامل الروايات الشفوية هو الشعب البسيط ، وقصاصوه ينتمون غالباً الى الطبقة الدنيا ( Rohrlieh Marchen u . Wirklichkeit ص ٢٠٧ ) وبناء على هذه الحقيقة يسأل بحث الحكاية الخرافية الاجتماعي عن المحتوى النقدي والاجتماعي ، وعن الوظيفة الاجتماعية للحكاية من أجل القراء والمستمعين .

إن اللغات الخيالية في الحكاية الخرافية اكدها إرنست بلوخ في مبدأ الأمل ، واعتماداً على ملاحظاته البناءة حللت كريستا بورغر حكايا

## □ الحكاية الخرافية □

خرافية على انها متحللة متحررة ، بخلاف الاسطورة التي تصور العالم على انه لا يتغير . وقد لخصت المحاولات المختلفة لبحث الحكاية الخرافية الاجتماعية ووسعت من قبل تسيبس في كتابه ( Breaking the Magic Spell ١٩٧٩ ) فهو يرى في الطبيعة المتحررة للحكاية الخرافية ان النفوذ السحري يحطم من خلال البطل ، وبهذا تكشف القوى لدى المتلقي ، تلك التي يستطيع الانسان بمساعدتها ان يتغلب على حياته . وهذه الوظيفة حسب تسيبس حددت وحددت من خلال التشخيص الادبي والتحولات التي اكتسبتها الحكاية الخرافية الشعبية من خلال الاعيان والطبقة الوسطى ، ولكن قبل كل شيء من خلال الوسطاء المعصرين الذين اصبحت بضاعة من خلالهم .

إن المحاولات المختلفة لتفسير الحكاية الخرافية التي أمكن رسمها في خطوط عريضة وبشكل قصير ، تظهر غموض ظاهرة الحكاية الخرافية . وهذا الغموض مصدره الحقيقة أن الحكايا الخرافية ليست شكلا قصصيا واقعيًا وليست مجازيًا ، وإنما هي شكل قصصي رمزي لا تحل صورته حلا معنويًا مجردا .



## الهوامش والتعليقات :

١ - القالة مكتوبة باللغة الألمانية ، وعنوانها الأصلي Das Marchen وهي مأخوذة من كتاب بعنوان :

Formen des Literatus . . herag . von Otto Knorrich  
Stuttgart 1981 . S . 251 . 259 .

٢ - حكاية خرافية شعبية حول فتاة استسلمت للنوم بتأثير ساحرة شريرة وقد استيقظت بعد مائة سنة اثر قبلة أمير كان يقوم بتنظيف سياج القصر من الشوك . ( المترجم ) .

٣ - حكاية خرافية منشورة انتشارا واسعا في العالم بفصل الأخوين غريم وقد حولت الى اوبرا عام ١٨٩٣ في مدينة فايمر Weimar . ( المترجم ) .  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

٤ - حكاية خرافية حول فلاح فقير اغتنى فحقد الفلاحون عليه ، وحاولوا ان يغرقوه في الماء ، فاقنهم بأنه حصل على قطيع الثيابه من ينبوع ماء ، فهرع الفلاحون الى الينبوع الذي كان يعكس صورة الفيوم التي بدت كالثيابه ، فالتى الفلاحون انفسهم في الماء وغرقوا . ( المترجم ) .

٥ - حكاية شعبية حول فتاة كانت تعامل معاملة سيئة من قبل زوجة أبيها وأخواتها . لذا فقد تلقت الفتاة مساعدة سحرية وزودت بالثياب الفاخرة التي سمحت لها بالرقص مع الأمير الذي يتعرف عليها مؤخرًا ليتزوجها . ( المترجم ) .

٦ - موضوع لحكاية خرافية منشورة حول الزواج بين الانسان والحيوان . ( المترجم ) .

---

## المادة في الابداع الكلمي

### ميخائيل بختين

الترجمة : يوسف علاء

---

لدى حل مسألة أهمية المادة للموضوع الجمالي يجب أخذ المادة في محدوديتها العلمية الدقيقة تماما دون إغرائها بأي لحظات غريبة من هذه المحدودية . ويقع الالتباس والفموض بالنسبة الى المادة أكثر ما يكون في علم جمال الكلمة : فبالكلمة يفهمون كل ما يحلو لهم حتى « الكلمة التي كانت في البدء » . إلا ان ميتافيزيكا الكلمة – في أشكالها الأكثر رهافة في الواقع – نجدها في أبحاث الشعراء أنفسهم في الشعرية ( كما عند الشعراء ف. ايفانوف ، أ. بيبلي ، ك. بلمونت ) : فالشاعر يأخذ الكلمة وقد اكتسبت الصبغة الجمالية ، لكنه يتمثل اللحظة الجمالية وقد أصبحت من جوهر الكلمة ذاتها ، وبهذا يحولها الى قيمة اسطورية او ميتافيزيكية .

لكنهم إذ يصفون على الكلمات كل ما يخص الثقافة ويميزها أي كل القيم الثقافية – المعرفية والأخلاقية والجمالية – يسهل عليهم الى حد

## □ المادة في الإبداع الكلمي □

كبير جدا بعد هذا الانتهاء الى انه لا يوجد في الثقافة بوجه عام شيء سوى الكلمة ، والى ان الثقافة كلها ليست سوى ظاهرة لغة ، والى ان العالم والشاعر يتعاملان على حد سواء وبدرجة واحدة مع الكلمة فقط . لكننا حين نذيب المنطق وعلم الجمال ، أو الشعرية على الأقل ، في الأسنية فاننا نحطم بهذا أصالة المنطقي والجمالي كما نحطم بالقدر نفسه أصالة الأسني .

ولا يمكننا فهم أهمية الكلمة للمعرفة وللإبداع الفني ، وللشعر منه على وجه الخصوص وهو الذي يهتمنا هنا في المقام الأول ، إلا اذا فهمنا الطبيعة الأسنية الخالصة للكلمة بمعزل تام عن مهام معرفة الإبداع الفني والطقس الديني الخ اللذين تخدمهما هذه الكلمة . ان الأسنية لا تبقى ، بطبيعة الحال ، لا مبالية بخصائص لغة ما هو علمي ، فني ، طقسي ، لكن هذه كلها بالنسبة إليها خصائص أسنية خالصة للغة ذاتها ، ولا تستطيع الأسنية – لفهم أهمية هذه الخصائص بالنسبة الى الفن أو العلم أو الدين الاستغناء عن إرشادات وتوجيهات علم الجمال ونظرية المعرفة وغيرهما من العلوم الفلسفية ، تماما كما يجب على سيكولوجيا المعرفة الاستناد الى المنطق ونظرية المعرفة ، وعلى سيكولوجيا الإبداع الفني الاستناد الى علم الجمال .

الأسنية تكون علما ما دامت تمتلك موضوعها الذي هو اللغة . ان لغة الأسنية يحددها التفكير الأسني الخالص . فالقول المشخص الواحد الفردي معطى دائما في سياق ثقافي معنوي قيمى – علمي ، فني ، سياسي أو غيره – أو في سياق موقف حياتي شخصي فردي واحد ، ولا يكون قول ما حيا ومعقولا (مستوعبا) إلا في هذين السياقين: يكون صحيحا أو كاذبا، جميلا أو قبيحا ، صادقا أو مراوفا ، صريحا ، وقحا ، موثوقا به الخ .

## □ المادة في الإبداع الكلامي □

فليس هناك من وجود لأقوال محايدة ولا يمكن أن يكون لها وجود . لكن  
الالسنية ، لا ترى فيها إلا ظاهرة لغة ، لا تحيلها إلا الى وحدة اللغة ،  
اكتنها لا تحيلها ابدا الى وحدة المفهوم ، الممارسة الحياتية ، التاريخ ،  
خلق الشخص الخ .

مهما يكن من أهمية هذا القول التاريخي او ذاك بالنسبة الى العلم  
او السياسة او في دائرة الحياة الشخصية لفرد ما ، فانه يكون بالنسبة  
الى الالسنية نقلة في مجال الفكر ، لن يكون وجهة نظر جديدة الى العالم ،  
لن يكون شكلا فنيا جديدا ، لن يكون جريمة او مائة اخلاقية ، إنه لن  
يكون بالنسبة إليها سوى ظاهرة لغة وديما تركيبا لغويا جديدا . ولن  
يكون معنى الكلمة وأهميتها الجوهرية بالنسبة إليها سوى لحظة كلمة  
محددة السنين منزوعة بشكل مشروع من السياق الثقافي المعنوي والقيمي  
الذي ترددت فيه الكلمة في الواقع .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هكذا فقط أي بزل اللحظة اللغوية الخالصة للكلمة وبخبرها  
وبخلق وحدة لغوية جديدة وأقسامها المشخصة تمتلك الالسنية منهجيا  
موضوعها الذي هو اللغة اللامبالية بالقيم الخارجة عن الالسنى ( او ،  
إذا شئت ، تخلق قيمة السنية جديدة خالصة تحيل إليها أي قول ) .

ان الالسنية بتحررها التماسك من النزعة الميتافيزيقية ( اعتبار  
الكلمة الجوهر أو تشيئها الفعلي ) ومن الاتكاء غير المبرر على علم المتعلق  
وعلم النفس وعلم الجمال تقترب من موضوعها وتعرضه منهجيا ، وبهذا  
وحدة تصبح لأول مرة علما .

لم تتمكن الالسنية ، من امتلاك موضوعها منهجيا في كل الأبواب  
بقدر واحد : فهي تبدأ للتو وبصعوبة في امتلاكه في النحو ، ولم تفعل إلا



القليل في مجال علم المعاني ، كما لم تفعل شيئا في باب يفترض فيه أن يدرس الكلمات الكلامية الكبيرة : الأقوال الحياتية الطويلة ، الحوار ، البحث ، الرواية إلخ . إذ أن هذه الأقوال أيضا يمكن ويجب أن تحدد وتدرس دراسة السنية خالصة بوصفها ظواهر لغوية . أن دراسة هذه الظواهر في الشعرية ( القديمة ) والبلاغات ، وكذلك في شكلها المعاصر الذي هو الشعرية لا يمكن الاعتراف بها على أنها علمية نتيجة الخلط الذي أشرنا إليه بين وجهة النظر الأسنية ووجهات النظر الأخرى الغربية عنها تماما ( المنطقية ، النفسية ، الجمالية ) . إن نحو الوحدات ( الكلمات ) الكلامية الكبيرة ( أو التركيب كباب من أبواب الأسنية بخلاف التأليف الذي يأخذ في حسابه مهمة فنية أو علمية ) لا يزال ينتظر من يقيم له أسسه : فحتى الآن لم تخط الأسنية من الناحية العلمية أبعد من الجملة المركبة . وهذه أطول ظاهرة لغوية لم تبحث فيها علميا من الناحية الأسنية : وبتنهي للمتابع كأنما اللغة الأسنية الخالصة منهجيا تنتهي هنا فجأة ويبدأ على الفور العلم والشعر إلخ .

مع أنه يمكن متابعة التحليل الأسني الخالص هنا مهما يكن من صعوبة الأمر ومهما يكن في الزج بوجهات النظر الغربية عن الأسنية من إغراء .

ولن تتمكن الأسنية أن تعمل بشكل مثير لصالح علم جمال الإبداع الكلامي وتستفيد بدورها دونما خوف من خدماته إلا حين تمتلك موضوعها امتلاكا كاملا وبكل صفاته ونقائه المنهجي . وإلى أن تفعل ذلك سوف تظل مصطلحات مثل « اللغة الشعرية » و « الصورة » و « المفهوم » و « الحكم » وغيرها تمثل بالنسبة إليها إغراء وخطرا جسيما . وهي في خوفها من هذه المصطلحات ستكون على حق : فقد عكزت هذه المصطلحات طويلا وطويلا جدا ولا زالت تعكر النقاء المنهجي لهذا العلم وصفاءه .

## □ المادة في الإبداع الكلمي □

فما هي إذا أهمية اللغة المفهومة فهما السنيا صارما للموضوع الجمالي للشعر ؟ ان الأمر هنا لا يتعلق بالخصائص الالسنية للغة الشعرية، كما يميل بعضهم الى تفسير المسألة ، بل بأهمية اللغة الالسنية بكليتها بوصفها مادة الشعر ، وهذه المسألة ذات طابع جمالي خالص .

ان اللغة للشعر كما للمعرفة وللتصرف الأخلاقي وصياغته صياغة مشخصة في القانون وفي الدولة وما الى ذلك ليست إلا لحظة تقنية . وفي هذا يقوم التماثل التام بين أهمية اللغة للشعر وأهمية طبيعة معرفة الأشياء بوصفها مادة ( وليست مضمونا ) للفنون التشكيلية : المكان الفيزيائي الرياضي ، الصوت ، السمعيات وغيرها .

لكن الشعر يستخدم تقنيا اللغة الالسنية على نحو خاص كل الخصوصية : فالشعر بحاجة الى اللغة كلها ، بكل جوانبها ، وبكل لحظاتها ، وهو لا يبقى إلا عالياً بأي فرق من فروق الكلمية الالسنية .

ليس هناك مجال من مجالات الثقافة ، إلا الشعر ، بحاجة الى اللغة كلها : فالمعرفة لا تحتاج إطلاقا الى الاصاله المعقدة للجانب الصوتي من الكلمة من حيث كفيته او كميته ، وليست بحاجة الى تنوع التبرات المحتملة فيها ولا الى الاحساس بحركة أعضاء النطق الخ . وقل الشيء نفسه في مجالات الإبداع الثقافي الأخرى ، فهي جميعا لا تستغني عن اللغة لكنها لا تأخذ منها إلا القليل القليل .

في الشعر فقط تكشف اللغة عن امكاناتها كلها ، ذلك أن المطلوب من اللغة هنا هو دائما في حده الأقصى : فكل جوانب اللغة متوترة غاية التوتر، حتى حدودها القصوى : كاني بالشعر يمتص من اللغة أنساغها كلها فتتجاوز اللغة هنا ذاتها .

والشعر ، مع كونه متطلبا جدا من اللغة ، إلا أنه يتجاوزها مع هذا  
كلغة ، كمعطى السني محدد . والشعر في هذا لا يشكل استثناء من  
الوضع العام للفنون كلها : فالإبداع الفني ، معرّفاً من وجهة نظر المادة  
هو تجاوز لهذه المادة .

ان اللغة في معطاهها الالسنى المحدد لا تدخل في الموضوع الجمالي  
لفن الكلمة .

وهذا الأمر يحدث في الفنون كلها : فالطبيعة الخارجة عن الجمالي  
للمادة ، بخلاف المضمون ، لا تدخل في الموضوع الجمالي : لا يدخل فيه  
المكان الفيزيائي الرياضي ولا صوت السمعيات ولا خطوط الهندسة  
واشكالها ولا حركة الديناميكا إلخ . فهذه تتعامل معها الفنان المعلم وعلم  
عالم الجمال ، لكن لا يتعامل معها التأمل الجمالي الأولي . ويجب التمييز  
بشكل صارم بين هاتين الخطتين : الفنان يضطر خلال عمله الى التعامل  
مع الشيء الفيزيائي والرياضي والالسنى ، وعالم الجمال يضطر بدوره  
للتعامل مع الفيزياء والرياضيات والالسنية لكن هذا العمل التقني  
الضخم كله الذي يقوم به الفنان ويدرسه علم الجمال ، والذي ما كان  
هناك أعمال فنية لولاه ، لا يدخل في الموضوع الجمالي الذي ينشئه  
التأمل الفني : أي الوجود الجمالي بما هو كذلك ، أي في الغاية النهائية  
للإبداع : فهذا كله يزاح في لحظة الإدراك الفني كما تزاح الأخشاب وترفع  
عندما ينتهي البناء<sup>(١)</sup> .

١ - لا يترتب على هذا بالطبع الى الموضوع الجمالي موجود في مكان ما مجهول . وقبل  
إنشاء العمل وبمعزل عنه ، في شكل جاهز . فهذا افتراض سخيف تماما بطبيعة  
العمل .

## □ المادة في الإبداع الفني □

ودفعاً للالتباس ولسوء الفهم سنمطي هنا للتقنية في الفن تعريفاً دقيقاً تماماً : نطلق اسم اللحظة التقنية في الفن على كل ما هو ضروري تماماً لإنشاء العمل الفني في معطاه العلمي الطبيعي ، أو الأسنى المحدد ( ويتصل بهذا كل قوام العمل الفني الجاهز بوصفه شيئاً ) إنما لا يدخل في الموضوع الجمالي مباشرة ، لا يكون عنصراً مكوناً للكل الفني . اللحظات التقنية هي عوامل الانطباع الفني ، لكنها ليست الحدود ( العناصر ) القيمة جمالياً لمضمون هذا الانطباع أي الموضوع الجمالي .

هل يتوجب علينا أن نحس بالكلمة في الموضوع الفني بوصفها كلمة في معطاهها الأسنى بالذات ، وهل يتوجب علينا أن نحس بالشكل الصرفي للكلمة بوصفه صرغياً بالذات ، وبالشكل التحوي والنسق التحوي بوصفهما تحويين ، وبفسق الدلالة كنسق دلالة ؟ هل يتوجب علينا أن ندرك الكل الشعري في التأمل الفني بوصفه كلاماً وليس كلاماً منجزاً محدثاً ما ، لنزوع ما ، لتوتر داخلي إلخ ؟

التحليل الأسنى سيجد بطبيعة الحال كلمات وجعلاً وغيرها ، والتحليل الفيزيائي يوسع أن يجد الصبغة المطبعية لمركب كيميائي ما أو الأمواج الصوتية في معطاهها الفيزيائي ، والفيزيولوجي قد يجد ويكتشف العمليات المقابلة في عضويات الإدراك وفي المراكز العصبية ، كما سيجد عالم النفس الانفعالات المقابلة والأحاسيس السمعية والتصورات البصرية وغيرها . وأحكام الاختصاصيين العلمية هذه ، لاسيما أحكام الأسنى ( وبدرجة أقل بكثير أحكام عالم النفس ) يحتاج إليها عالم الجمال في دراسته بنية العمل في معطاه المحدد الخارج عن الجمالي : إلا أنه من الواضح بالنسبة إلى عالم الجمال كما إلى أي متأمل فني أن هذه اللحظات كلها لا تدخل في الموضوع الجمالي ، أي في ذلك الموضوع الذي يتصل به

تقييمنا الجمالي المباشر (رائع ، عميق الخ) . فهذه اللحظات كلها يسجلها ويحددها عالم الجمال في أحكامه الثانوية المفسرة علميا .

لو حاولنا تحديد قوام الموضوع الجمالي لقصيدة بوشكين « ذكرى » :

حين بصمت النهار الصاحب للانسان

وعلى ساحات المدينة وشوارعها

يستلقي ظل الليل نصف الشفاف ...

لا يمكننا القول إن ما يدخل في قوامه هو المدينة والليل والذكريات والندم وغيرها . وفعاليتنا الفنية تتعامل مع هذه القيم مباشرة ، وإليها يتجه القصد الجمالي لروحنا : فحدث الذكرى والندم الأخلاقي وجد استكماله وشكله الجمالي في هذا العمل ( تتمثل بالتشكيل الفني لحظة العزل والاختلاف ، أي الواقع غير التام ) ولكن ليس الكلمات وليس الوحدات الصوتية والأجزاء اللفظية ولا الجمل ولا الأنساق الدلالية : فهذه تقع خارج مضمون الإدراك الجمالي أي خارج الموضوع الجمالي ويمكن أن تصلح ويحتاج إليها للحكم العلمي الثانوي لعلم الجمال فقط حين تطرح مسألة أي لحظات في البنية الخارجة عن الجمالي للعمل الخارجي استدعت مضمونا أو آخر لهذا الإدراك .

يتوجب على علم الجمال أن يحدد القوام المحايث لمضمون التأمل الفني في نقائه الجمالي ، أي الموضوع الجمالي ، لحل مسألة أهمية المادة لهذا الموضوع ولتنظيمه في عمل خارجي ، وحين ينحو هذا النحو يتوجب

## □ المادة في الإبداع الكلمي □

عليه بالضرورة ، بالنسبة الى الشعر ، ان يقرر ان اللغة في معطائها الالسنى المحدد لا تدخل ضمن الموضوع الجمالي بل تبقى خارجه ، اما الموضوع الجمالي ذاته فيتكون من مضمون متشكل فنيا ( أو من شكل فني ذي مضمون ) .

ان الشغل الضخم الذي يقوم به الفنان على الكلمة يهدف في غايته النهائية الى تجاوزها ، ذلك ان الموضوع الجمالي ينشأ على حدود الكلمات ، حدود اللغة بما هي كذلك . لكن هذا التجاوز للمادة يحمل طابعا محايدا خالصا : الفنان يتحرر من اللغة في معطائها الالسنى ليس من خلال رفضها إنما عن طريق دفعها الى تكامل محايث : كأنها الفنان ينتصر على اللغة بسلاحها اللغوي الخاص ، ويجعل اللغة ، وهو يدفع بها الى التكامل السنيا ، تتجاوز ذاتها .

<http://Archivebeta.Sakhr.it>

هذا التجاوز المحايث للغة في الشعر يختلف اختلافا حادا عن تجاوزها السلبي الخالص في مجال المعرفة : ترميزها جبريا ، استخدام إشارات اصطلاحية أو اختزالات بدل الكلمات .

ان التجاوز المحايث هو تحديد شكلي للعلاقة بالمادة ليس في الشعر وحسب بل في القنون كلها .

وعلى علم جمال الإبداع الكلمي أيضا لا ان يقفز فوق اللغة الالسنية ، بل ان يفيد من عمل الالسنية كله لفهم تقنية إبداع الشاعر على أساس من الفهم الصحيح لمكان المادة في الإبداع الفني من ناحية ، ولامالة الموضوع الجمالي وخصوصيته من ناحية أخرى .

الموضوع الجمالي بوصفه مضمون الرؤية الفنية ومعمارها ، كما اشرنا الى ذلك ، هو تكوين وجودي جديد كل الجودة ليس من نسق علمي

## □ المادة في الإبداع الكلمي □

طبيعي ( ولا من نسق سيكولوجي طبعا ) وليس من نسق السني : إنه وجود جمالي أصيل ينمو على حدود العمل عن طريق تجاوز معطاه المادي الشيئي الخارج عن الجمالي .

الكلمات في العمل الشعري تنتظم من جهة في كلية الجملة ، الجملة الطويلة ، المقطع ، الفصل إلخ ، ومن جهة أخرى تنشئ كلية مظهر البطل ، خلقه ، وضعه ، تصرفه إلخ . وأخيرا تنشئ كلية حدث الحياة الأخلاقي المشكل والمنجز جماليا ، وهي في هذا تكف عن كونها كلمات ، جملا ، بيتا ( شعريا ) ، فصلا إلخ : ان عملية تحقيق الموضوع الجمالي ، أي تحقيق المهمة الفنية في جوهرها ، هي عملية تحويل متماسك للكل الكلمي المفهوم السني وتأليفها الى كل معماري للحدث الناجز جماليا ، هذا الى ان كل الروابط الكلمية والعلاقات المتبادلة ذات النسق الأسلي والتألفي تتحول ، طبعا ، الى روابط حديثة معمارية خارجة عن الكلمة .

ليس من غرض هذا البحث القيام بدراسة أوسع للموضوع الجمالي ومعماره ، إلا أننا سنتطرق بإيجاز الى بعض نقاط الالتباس وسوء الفهم التي نشأت على أرضية الشعرية الروسية المعاصرة المتصلة بنظرية الصورة والتي لها علاقة جوهرية جدا بنظرية الموضوع الجمالي .

تبدو لنا « الصورة » كما طرحها عالم الجمال بوتسبينا غير مقبولة نتيجة ما ارتبط بها ، وارتبط بها بشكل راسخ ، من أشياء نافلة وغير صحيحة ، ولا يضير علم الجمال أن يتخلى عنها على الرغم من التقليد القديم الجليل الذي استقر طويلا حول مفهوم « الصورة » . لكن نقد الصورة بوصفها اللحظة الأساسية للإبداع الشعري الذي طرحه بعض الشكليين وطوره بوضوح خاص ف. م. جيرمونسكي يبدو لنا غير صحيح

## □ المادة في الإبداع الكلمي □

إطلاقاً من الناحية المنهجية ، لكنه ، بالمقابل ، مميّز جداً للشعرية الروسية المعاصرة .

ان رفض معنى الصورة هنا يقوم على أساس أنه لا تنشأ لدينا عند الإدراك الفني للعمل الشعري تصورات بصرية واضحة لتلك الأشياء التي يجري الحديث عنها في العمل ، بل مجرد أجزاء عارضة وذاتية من تصورات بصرية يتعذر معها بطبيعة الحال تعذراً تاماً بناء الموضوع الجمالي . وبالتالي لا تنشأ صور واضحة بل حتى لا يمكن ، مبدئياً ، أن تنشأ صور كهذه : فكيف يجب علينا أن نفهم ونتصور « المدينة » في قصيدة بوشكين المشار إليها هي مدينة أجنبية أم روسية ، كبيرة أم صغيرة ، هل هي موسكو أم بطرسبرج ؟ هذا متروك للاعتباط الذاتي لكل منا ، فالعمل لا يعطينا أي إشارات ضرورية لا غنى عنها لبناء تصور بصري مشخص واحد للمدينة . لكن إذا كان الأمر كذلك فإن الفنان عامة لا يتعامل مع الشيء بل مع الكلمة فقط وهي في حالتنا الراهنة كلمة « مدينة » وليس أكثر من ذلك .

الفنان يتعامل مع الكلمات فقط ، إذ أن الكلمات وحدها هي الشيء المحدد والموجود وجوداً لأرب في العمل .

ان مثل هذا التفكير يميز بشكل بالغ علم جمال المادة الذي لم يتحرر بعد تماماً من النزعة السيكلوجية . وعلينا أن ننوه بادی ذي بدء بأن مثل هذه الطريقة في التفكير يمكن استخدامها في مجال نظرية المعرفة أيضاً ( الأمر الذي حدث أكثر من مرة ) : فالعالم أيضاً يتعامل مع الكلمة فقط وليس مع الشيء وليس مع المفهوم ، فيمثل أساليب كهذه يمكن البرهنة على أنه لا توجد في سيكلوجيا العالم أي مفاهيم ، بل تكوينات



عارضة ذاتية رجاجة وتثار تصورات فقط ، ما ينبعث أمامنا من جديد هنا ليس أكثر من الإسمية النفسية في تطبيقها على الإبداع الفني . لكن يمكن البرهنة أيضا وبقدر واحد أنه لا توجد في نفسية الفنان والعالم كلمات في معطاهها الالسنى المحدد . بل أكثر من ذلك ، يمكن البرهنة أنه لا توجد في النفسية إلا تكوينات نفسية ، ذاتية بالتالي بما هي نفسية ، وأنها على قدر واحد من العرضية وعدم التطابق من وجهة نظر أي مجال معنوي - دلالي ، أخلاقي ، جمالي . وهنا يتوجب فهم النفسية بوصفها نفسية فقط ، أي بوصفها موضوعا لعلم هو علم النفس التجريبي ، وأن هذا العلم يطرح موضوعه الذي يملك سننيتيه النفسية الخالصة طرحا منهجيا خالصا .

لكن على الرغم من أن كل شيء في النفسية هو نفسي وحسب ، وأن معاناة الطبيعة والعنصر الكيميائي والمثلث معاناة نفسية مكافئة ومطابقة أمر غير ممكن إطلاقا ، توجد علوم موضوعية تتعامل فيها مع الطبيعة والعنصر والمثلث ، والتفكير العلمي يتعامل فيها مع هذه الأشياء بالذات ، ويتوجه إليها ويقيم روابط وعلاقات فيما بينها . والشاعر أيضا في مثالنا يتعامل مع المدينة والذكرى والندم ، مع الماضي والمستقبل بوصفها قيما أخلاقية جمالية . ويتعامل بمسؤولية جمالية مع أنه لا توجد في نفسه أي قيم ، بل مجرد معاناة نفسية . ومكونات الموضوع الجمالي في العمل المشار إليه هي ساحات المدينة وشوارعها ، ظل الليل ، جملة ذكريات وغيرها وليست التصورات البصرية وليست المعاناة والمشاعر النفسية بشكل عام وليست الكلمات . زد على ذلك أن الفنان ( والمتأمل ) يتعامل هنا مع كلمة « غراد » بالذات ، والفرق الذي يعبر عنه الشكل السلافي الكنسي للكلمة يعود إلى القيمة الأخلاقية الجمالية للمدينة ويعطيها أهمية كبيرة ويصبح صفة مميزة لقيمة مشخصة ، ويدخل بما هو كذلك في

## □ المادة في الإبداع الكلامي □

الموضوع الجمالي ، أي أن الذي يدخل ليس الشكل الالسنى بل دلالة القيمة ( اللحظة الانفعالية الإرادية المقابلة لهذا الشكل – كما كان علم الجمال السيكولوجي يقول ) .

هذه المكونات تنتظم في وحدة حدث الحياة ذي الدلالة القيمية والمتشكل والمنجز جماليا ( خارج الشكل الجمالي كان سيكون حدثا أخلاقيا غير قابل للانجاز من داخله مبدئيا ) . وهذا الحدث الأخلاقي الجمالي محدد تماما ووحيد الدلالة فنيا ، وهنا نستطيع تسمية مكوناته صورا عاينين بذلك ليس التصورات البصرية بل لحظات المضمون المكتملة الشكل .

ويجب التنويه بأن رؤية الصورة حتى في الفنون التشكيلية امر غير ممكن : فرؤية الإنسان المرسوم بالعينين فقط بوصفه انسانا – بوصفه قيمة اخلاقية جمالية ، صورة ورؤية جسده كقيمة ، تعبير المظهر الخارجي إلخ امر مستحيل تماما بطبيعة الحال . وعلى وجه العموم لا تكفي الحواس الخارجية لرؤية وسماع شيء ما ، أي شيء ما محدد كمادة أو شيء ذي دلالة قيمة أو وزن لا تكفي « العين التي لا ترى والأذن التي لا تسمع » إذا ما استعرنا عبارة بارفيدس .

وهكذا فالمكون الجمالي – ولنسمه مؤقتا الصورة – ليس المفهوم وليس الكلمة وليس التصور البصري بل هو تكوين جمالي أصيل يتحقق في الشعر بمساعدة الكلمة ، وفي الفنون بمساعدة المادة القابلة للإدراك بصريا ، لكنه لا يتطابق أبدا مع المادة ، ولا مع أي تراكيب للمادة .

إن كل الالتباسات وسوء الفهم كتلك التي أشرنا إليها سابقا والتي تنشأ حول الموضوع الجمالي الالكلامي ، واللامادي عامة ، يمكن تفسيرها

في نهاية المطاف بنزعة غير مشروعة اطلاقا الى ايجاد معادل موضوع تجربيا بل حتى مكانيا وزمانيا ( كشيء ) للموضوع الجمالي ، او حتى بالرغبة في اسباغ طبيعة تجريبية كاملة من الناحية المعرفية على الموضوع الجمالي . هناك في الإبداع الجمالي لحظتان قائمتان فعلا من الناحية التجريبية هما العمل المادي الخارجي وعملية الإبداع والإدراك النفسية - الاحساسات، التصورات ، الانفعالات إلخ ، في الحالة الاولى نحن امام سننية علمية طبيعية ، رياضية او السنية ، وفي الحالة الثانية امام سننية سيكولوجية ( علاقات التداعي إلخ ) . وبهاتين السننيتين يتشبث الباحث خوف الخروج خارج حدودهما في اي شيء وذلك لافتراضه عادة ان ما يتعداهما ليس سوى ماهيات ميتافيزيكية او صوفية . لكن محاولات إسباغ التجربة الكاملة على الموضوع الجمالي اخفقت دائما ، وهي كما يتنا ، غير مقبولة اطلاقا من الناحية المنهجية : المهم هنا بالضبط هو إدراك الصلة الموضوع الجمالي بما هو كذلك وأصالة الصلة الجمالية الخالصة بين لحظاته اي معماره . وهذا أمر ليس بقادر على تحقيقه لا علم جمال المادة ولا علم الجمال السيكولوجي .

ليس هناك ما نخشاه اطلاقا من كوننا لا نستطيع ان نعثر على الموضوع الجمالي لا في النفسية ولا في العمل المادي : فالموضوع لا يصبح نتيجة ذلك ماهية صوفية او ميتافيزيكية . ان عالم التصرف المتنوع ، ان وجود الاخلاقي هو ايضا في وضع مماثل تماما لوضع الموضوع الجمالي . فاین توجد الدولة ؟ هل هي في النفسية ، أم في المكان الفيزيائي الرياضي أم أوراق الوثائق الدستورية ؟ وأين يوجد الحق القانون ؟ ونحن مع هذا نتعامل بمسؤولية مع الدولة ومع القانون ، بل ان هذه القيم تعطي معنى للمادة التجريبية كما لنفسيتنا وتضبطهما وتمكننا من تخطي الذاتية البحتة فيهما .

## □ المادة في الإبداع الكلمي □

وهذا الميل الى إسباغ طبيعة تجريبية ونفسية خارجة عن الجمالي على الموضوع الفني يفسر ايضا المحاولة التي اشرنا إليها سابقا القائمة على فهم الموضوع على انه لحظة المادة ( أي الكلمة ) : فالمضمون حين يربط بالكلمة ، بوصفه احد جوانها ، الى جانب اجزائها الأخرى يبدو ملموسا اكثر من الناحية العلمية « وشيثيا » اكثر .

لن نعود الى مسألة المضمون بوصفه لحظة مكونة ضرورية ، بل نقول فقط إن هناك على وجه العموم ميلا الى فهم اللحظة الثيمائية الغائبة في بعض الفنون والحاضرة في بعضها الآخر على انها فقط لحظة التباين الشيثي والتحديد المعرفي ، وهي لحظة لا تتصف بها الفنون كلها فعلا ، لكنها لا تستنفذ الموضوع بأي حال . إلا انه في بعض الحالات ( كما عند ف. م. جيرمونسكي ، مع أن الفهم الأول ، الأضيق للثيمائية غير غريب عنه ) تكاد الشعرية الحديثة تفهم بالثيماء الموضوع الجمالي كله تقريبا في أصلاته اللامادية وبكل بيئته الحديثة المعمارية . لكن هذا الموضوع المتحجم على نحو غير انتقادي يحشر في الوقت نفسه في الكلمة المحددة السنيا ويتوضع فيها الى جوار اجزاء الكلمة الأخرى .

وهذا ما يشوه تشويها جذريا نقاءه بطبيعة الحال . لكن ما السبيل الى التوفيق والمواءمة في كل واحد بين العالم الثيمائي الحدني (المضمون المنخذ شكلا ) والكلمة المحددة السنيا ؟ الشعرية لا تعطي جوابا عن هذا السؤال ، بل إنها لا تطرحه بشكل مبدئي . هذا في حين أن العالم الثيمائي في مفهومه الواسع والكلمة اللسانية تقفان في مستويين وبعدين مختلفين تماما . وينبغي القول ايضا أن الثيمائية تنظر على نحو مفرط الموضوع الجمالي والمضمون : فاللحظة الأخلاقية والشعور المقابل لها لا يقدّران كما يجب ، كما لا يتم التمييز بشكل عام والتفريق بين اللحظة الأخلاقية الخالصة ونقلها المعرفي .

ان قيمة المادة في الإبداع الفني تتحدد على النحو التالي : المادة لا تدخل في الموضوع الجمالي في عيانيته المادية الخارجة عن الجمالي بوصفها مكونا قيميا من الناحية الجمالية ، إلا انها ضرورية لانشائه بوصفها لحظة تقنية .

لا يترتب على هذا اطلاقا ان دراسة البنية المادية للعمل بوصفها بنية تقنية خالصة يجب ان تحتل مكانا متواضعا في علم الجمال . ان أهمية الأبحاث المادية في علم الجمال الخاص عظيمة جدا ، عظيمة عظم أهمية العمل المادي وانشائه بالنسبة الى الفنان والى التأمل الجمالي . ويمكننا الانضمام بشكل كامل الى القائلين بان « التقنية في الفن هي كل شيء » إنما بهذا المعنى وهو ان الموضوع الجمالي لا يتحقق إلا عن طريق انشاء عمل مادي ( فالرؤية الجمالية خارج الفن إنما هي هجينة لأنه لا يتم هنا أي قدر من تنظيم كامل للمادة ) في تأمل الطبيعة على سبيل المثال ( ، الموضوع الجمالي لا يتحقق قبل هذا الانشاء ولا بمعزل عنه ، إنه يتحقق ، اول ما يتحقق ، مع العمل .

وينبغي الا نعطي كلمة « تقنية » في تطبيقها على الإبداع الفني أي معنى رديء أو كره : فالتقنية هنا لا يمكن ان تنفصل عن الموضوع الجمالي وينبغي الا تنفصل عنه : فبه تحيا وبه تتحرك في كل لحظاتها ، ولهذا فالتقنية في الإبداع الفني ليست آلية اطلاقا ، إنها لا يمكن ان تبدو آلية إلا في بحث جمالي رديء يضيّع الموضوع الجمالي ويجعل التقنية مكتفية بذاتها ويفصلها ويعزلها عن الغاية والمعنى . وخلافًا لما تفعله أبحاث كهذه يجب التأكيد على الطابع المساعد للتنظيم المادي للعمل ، على طابعه التقني الخالص لا للحط منه بل ، على العكس ، لفهمه وبث الحياة فيه .

## □ المادة في الإبداع الكلامي □

ان الحل الصحيح لمسألة أهمية المادة لن يجعل أعمال علم جمال المادة نافلة ، ولن يفض من شأنها بأي حال ، بل سيوفر لها المبادئ والاتجاه المنهجي الصحيح . لكن بالمقابل يتعين على هذه الأعمال بطبيعة الحال التخلي عن دعواها بأنها تستنفذ الإبداع الفني .

وينبغي التنويه انه ، بالنسبة الى بعض الفنون ، يجب على التحليل الجمالي الاكتفاء بدراسة التقنية وحدها تقريبا ، التقنية المدركة منهجيا بطبيعة الحال بوصفها تقنية وحسب . وهذه هي حال علم جمال الموسيقى . فليس للتحليل الجمالي لمؤلفات موسيقية ما يقوله عن الموضوع الجمالي للموسيقا الذي ينشأ على حدود التردد الصوتي ( السمعي ) اللهم إلا تحديدا واسعا جدا وعمما جدا لأصالة هذا الموضوع اما الأحكام التي تخرج من نطاق تحليل التأليف المادي للعمل الموسيقي فتصبح ذاتية في أغلب الأحيان : تصبح إما خلع شاعرية منفصلة على العمل ، أو بناء ميتافيزيكا امتباطيا أو محاكاة سيكولوجية خالصة .

ومن الممكن هنا نشوء نوع خاص من التفسير الفلسفي الذاتي الداعي منهجيا لهذا العمل . وقد يكون لهذا التفسير معناه وقيمه الثقافية الكبيرة ، لكنه لن يكون تفسير علميا بالمعنى الدقيق للكلمة بطبيعة الحال .



---

## جان - بول سارتر والادب الملتزم<sup>(١)</sup>

تأليف : ألبير ليوونار

ترجمة : زهاد العمدة

---

« الادب » من حيث جوهره ، هو ذاتية مجتمع ما في حالة  
ثورة دائمة . (٢) (٣)

جان - بول سارتر

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

شهد العقد الذي سبق الحرب العالمية الثانية في فرنسا ، ولادة  
كوكبة من الكتاب الذين توجهوا بكليتهم الى تحليل الكوارث التاريخية  
الوشيجة الوقوع ، ونفذوا انفسهم بصورة شبه كاملة ، للبحث عن  
أسس يقوم عليها العمل .

---

(١) من كتاب : « ازمة مفهوم الادب في فرنسا ، في القرن العشرين » ، جوزيه كورني ،  
١٩٧٤ . مؤلف الكتاب : ألبير ليوونار .

(٢) جان - بول سارتر ، مواقف ، القسم الثاني . « ما هو الادب » ، باريس ، غاليمار ،  
١٩٤٨ ، الصفحة : ١٩٧ .

فالألعاب المجانية ، وتمارين المهارة الفائقة ، والأبحاث البلاغية الباهرة ، خلال المرحلة السوربالية والسنوات الجنونية قد أفسحت المجال سريعا للتفكير النقدي المعاصر لصعود الفاشيات ، والمؤثرات المتفردة بانفجار جديد للحضارة .

فماذا يمكن لمارلو ، وبيرنانوس ، ومونترلان ، وسانت إكزوبيري أن يفعلوا ، إذا هم لم يطرحوا مرة أخرى مسألة كيفية العيش ، في عصر الانحطاط ، والخمول الشامل (٢) . إن الكاتب يغدو من جديد أستاذًا في فن التفكير ، ويصبح الأدب شهادة على الإنسان ، وتحليلاً قاسياً للوضع الإنساني ، ولعيشية الحياة الأساسية ، حين أفرغت من تعاليها القديم العهد ، والمبني على التقليد الروحي والديني للغرب . إن هذا المفهوم ، الذي تتأسس عليه النزعة الإنسانية الفرنسية ، والذي يأتينا من عند مونتنى ، ويغنيه باسكال ، ويحدده الفكر الفلسفي في القرن الثامن عشر العقلاني ، سوف يثبت أنه أندريه مارلو ضمن منظور ميتافيزيقي موروث عن اللاهوت النيتشوي الذي يبشر بموت الله . ورواية : « الوضع الإنساني » لمارلو ( ١٩٣٣ ) هي بالتأكيد أحد الأعمال الأدبية الأكثر دلالة ، في فترة ما بين الحربين . إنها العمل الأدبي الذي بدأ بإعلان المعركة ، معركة أولئك الذين يريدون تخليص الإنسان من العدمية ، ومن اليأس ، وأن يدافعوا عن قضية العقل الجلي ، والفعل التحولي . ولقد حانت بالنسبة للمثقفين الذين شخصوا موت الله ، حانت الساعة التي يجدون أنفسهم

---

(٢) هذا الخمول ووسائل تجاوزه : ذلك هو الموضوع المستحوذ على مونترلان ، منشئ العظمة ، والأزدراء ، والآباء ، وعدو كل ضمة . ويحدد كتابه : ضمة لا فائدة منها ( ١٩٣٥ ) موقفه تحديداً دقيقاً ، وخصوصاً رسالته الشهيرة . « رسالة والد لابنه » .



فيها مجبرين على أن يؤيدوا بشادتهم : « امل فاغدي الأمل » (٤) . إن اغلبية كتاب تلك الفترة المأسوية ، سواء كانوا روائيين ، أم مؤلفين مسرحيين ، أم كانوا حتى شعراء ، يعكفون على التفكير بالعالم من جديد، ويظنون أنهم يضطلعون بمهمة توجيهية ونبوية . إنهم يضيقون الحدود بين الأجناس الأدبية ، أو يلغونها ، وهي الحدود التي كانت صارمة جدا قديما، ويتخذون الآن وجهة موحدة نحو التعبير عما دعاه رامون فيرنانديس بحق : « الرسالة » . هذه الرسالة التي يعتبرها انصار النقد الجديد الدلالة ذاتها على الفقر العقلي ، وعلى رفض الكتابة . وكما يقول بارت : إن فعل : « كتب » فعل لازم ، والقصد منه هو أن ننتج خطابا ما ، لا أن نعني شيئا .

ويغدو الروائي حوالي عام ١٩٣٠ مفكرا ، وكيف عن أن يكون راويا للحكايات ، ومبدعا للقصة التخيلية . ولا يخشى الكاتب المسرحي من أن يصنع من نفسه كاتب مقالات ، ويرتضي الشاعر ، من مثل أراغون ، أن يتجاوز لعبة الخيال ، ليضمّن قصيدته صرخة التمرد، والشغف بالعدل. إن الإنسان ، ومستقبله الاشكالي هو همهم الأول ، وكذلك القواعد الايديولوجية التي يمكن أن يبنى عليها مذهب انساني جديد خال من الوهم المثالي . ولكنها تكشف عن تصور للعالم جاهز ، ومنسجم مع ارتقاء حضارة ستغدو مستقبلا مرتبطة ارتباطا لا ينقسم بتقديم المعرفة العلمية الصاعق ، والذي سيستتبع للأسف سلطة التكنوقراطية الحديثة الطاغية والتي تبطنها هيمنة فكرية جائرة .

(٤) « امل فاغدي الأمل ، مالرو ، وكامو ، وسارتر وبيرناتوس » مؤلفه إيمانويل مونييه ، باريس ، طبعة سوي ، ١٩٥٣ .

إن كتاب فترة ما قبل الحرب مباشرة يحققون البرنامج الذي كان مارسيل ارلان قد اقترحه اعتبارا من عام ١٩٢٤ ، حين كان يؤكد أن الادب لا ينفصل عن الأخلاق ، ولم يخطئ أندريه جيد التقدير ، حين وافق على كتابة مقدمة : الطيران الليلي ( ١٩٣١ ) لسانت إكروبري ، فلقد حيا مؤلف : « الأقوات الأرضية » (٥) ، وكوريدون « ، والنصير الكامل لبدا المتعة ، والمنافع من قابلية الانسان للتحول ، والمدافع عن القلق ، والنزعة الفردية الأكثر شدة ، حيا دون لبس ولادة ادب للتجاوز ، ادب النزعة الإرادية والبطولة التي تعلن : « أن سعادة الانسان ليست في الحرية بل في القبول بالواجب » . كما أن « هذا التجاوز للذات ، والذي تحرزه الإرادة المستوترة هو الأمر الذي نحتاج لأن يظهره لنا الادب بصورة خاصة » (٦) .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

(٥) اي : أندريه جيد ( المترجم : ز . ع ) .

(٦) أندريه جيد : « مقدمة الطيران الليلي » :

هناك اليوم العديد من العقول المتشعبة التي توحد جهودها لادانة سانت إكروبري ، كما أدانت كامو ، من جهة أخرى . أما جان - فر - ريليل الذي كانت كتابته موفقة أكثر فقد سخر على النحو التالي :

« لقد كشف سانت إكروبري أن غباوة لفظية معينة تغفو حقيقة فلسفية عميقة ، إذا جعلناها تقلع من الأرض ، لترفعها الى ارتفاع سبعة آلاف قدم . » ج . ف ، ريليل : سانت إكروبري تحت المحاكمة ، باريس ، طبعة بيير - بيلغون ، ١٩٦٧ .

ومع ذلك ، فهذا هو سانت إكروبري نفسه الذي كان سارتر يحبه باعتباره مبدع : « ادب العمل وأدائه » والمبشر بأدب البناء الذي يطمح الى أن يحل محل : « ادب الاستهلاك » ، مواقف ، ٢ ، غاليمار ، ١٩٤٨ ، الصفحة : ٣٢٦ .

لقد اختار أندريه مالرو في البداية ، البطولة الفردية حصرا ، ريشما يؤكد فيما بعد على القيم الجماعية ، والرجولية في : « الوضع الانساني » ( ١٩٣٣ ) وفي « الأمل » ( ١٩٣٧ ) . أما مونتييلان ، المتعجرف والمتوحد ، فقد كان يعنتف معاصريه الرخوين والواهنيين تعنيفا شديدا ، من خلال رواياته ، ومقالاته ، ومؤلفاته المسرحية . ولقد اخذ يبني أخلاقا تقوم على الرفعة ، وعلى القدرة على الازدواء .

وكان بيرنانوس يبذل جهده ، باعتباره كاتباً هجائيا كبيرا ، ليكتشف مجددا قيم الوطنية الصافية ، والتي لا تنفصل عن التقليد الفروسي الفرنسي . أما سانت - اكزوبيري فقد انتهى الى اخلاق مهنية ، والى مذهب انساني في العلاقات البشرية . ولم يكن جوهاندو الذي بدا الاعتراف به اخيرا كأحد اكبر الكتاب الأخلاقيين في التقاليد الفرنسية ، لم يكن يتردد في أن يصور الانسان مزقاً بين الله والشيطان ، ومن الممكن أن يكون بحثه : « جبر القيم الأخلاقية » ( ١٩٣٥ ) هو أحد الكتب الرئيسية في القرن العشرين . وبكلمة واحدة ، ما انفك كبار الكتاب الفرنسيين في العقد ١٩٣٠ - ١٩٤٠ يضعون ، في المقام الأول من اهتماماتهم ، العلاقات الحتمية بين الادب وعلم الاخلاق ، فقد كانت الكتابة ، قبل كل شيء ، شهادة لصالح الانسان وجذبا له ليتجه نحو الظفر بمصره ، من خلال امتلاكه لوعي لا بد منه ، ومن خلال جهد يبذله للجلاء الذهني ، في لحظة من التطور التاريخي مأسوية على نحو خاص (٧) . وعلى البعين ، كما على اليسار ، كانت هذيانات النزعة الفردية ، والعباب

---

(٧) حول هذه الأزمة ، أزمة النزعة الانسانية التقليدية ، لنراجع كتابي بير - هنري سيمون : قضية البطل ، باريس ، سوي ، ١٩٥٠ . وشهود الانسان ، باريس ، كولان ، ١٩٥١ .

الاشكال الفنية قد اخلت مكانها للجدية المفكرة ، جدية ادب قد ابدع ليشكل اتصالا بالتاريخ ، ادب متخلص بعمق من النرجسية ، واللااخلاقية الفردية لسنوات : ١٩٢٠ . وحتى أن فاليري ، وهو نموذج الكاتب القح ذاته ، الكاتب المتوحد ، والمتعجرف ، والمتصرف كليا الى أسرار الإبداع الخفية ، والى وعي الذات ، يستسلم للاندفاع التنبؤي ، حين ينشر عام ١٩٣١ كتابه : « نظرات على العالم الراهن » والذي كان صداه هائلا .

إن الادب الفرنسي ، اثناء العقد المأسوي قد كان متركزا إذن ، في تجلياته المقبولة أكثر من غيرها ، على اخلاق العمل التي تتغير ، بلا شك ، حسب الكتاب ، ولكنها اخلاق مهتمة دوما بخلاص الانسان من تجربة اليأس والعدمية . إن أقل ما يمكن قوله عن ادب الكتاب الاخلاقيين هذا ، هو أن قيمته الجمالية كانت تبدو أقل أهمية من جوعه الابدولوجي والاخلاقي ، أو الميتافيزيقي .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أما ادب الهواية ، والبحث الجمالي ، وادب البهلوانية الفكرية ، ولنحضر الى الدهن جان كوكتو الذي يجسد الكاتب البهلوان ، إذ يقول : « إنني كلبة تقول الحقيقة » ، فيعقبه ادب بروميثيوسي تستحوذ عليه نظرة تشاؤمية جليلة ، بيد أنه مدرك لضرورة إيجاد القواعد الأساسية لنظام جديد يمكنه أن يصلح مفهوم الانسان . إن مؤلفات مالرو ، وسانت إكزوبري كافة لن تكف عن أن تعلن ضرورة انقاذ الانسان ، واعطائه من جديد مبررات للحياة ، وللموت بكرامة مستعادة . وأخيرا أتى سارتر ، فعارض في الحال تدفق الفكر الاخلاقي هذا ، بتحليل بارد ، هو تحليل ميتافيزيقا جديدة ، أو هو ، على الأصح ، تحليل أونطولوجي (٨) ، كان

(٨) أي متعلق بالكان (م : ذ : ع) .

قد استقى عناصره من عند الظاهراتيين الألمان ، فأعقبت المرحلة الميتافيزيقية مرحلة الأبحاث الأخلاقية . وعند فجر الحرب العالمية الثانية ، بشر كاتبان أدبيان بأزمة جديدة ، وهما : « الغثيان » ( ١٩٣٨ ) لجان - بول سارتر ، و « أعراس » ( ١٩٣٨ ) لالبير كامو . ولن يتأخر هذان المجددان ليجدا لهجات التعبير التي تناسب تلك الحقبة القيامية . إن « الغثيان » فضلا عن رسالتها الميتافيزيقية أي تبسيطها للوجودية الملحدة ، من خلال الرواية ، قد ظهرت أيضا باعتبارها إزالة لخداع النزعة الانسانية البورجوازية ، ولم يكن سارتر يحمل غير السخرية لأصحاب النزعة الانسانية الأسرى لمبادئهم ، وللبورجوازيين الزائفين من الأساس ، والذين يتهمهم بأنهم « قدرون » ، نظرا لأنهم لا يتصرفون انطلاقا من وعيهم الحر ، ومن الأشياء لذاتها ، بل باعتبارهم أناسا آليين تحكمهم قواعد لا تبدل ، وهم غير قادرين على السمو ، أي على تجاوز الماضي نحو عدم المستقبل . إن ما يميز هؤلاء الانسانيين البورجوازيين ، في نظر سارتر ، هو سوء النية ، أي القبول الأعمى بالسلوكيات ، والخيارات التي لا تتطلب ممارسة الحرية ، بأية صورة من الصور<sup>(٩)</sup> ، وإننا ننبين لديهم انتصار الشيء في ذاته على الشيء لذاته . وإذا ما استمعنا عبارات سارترية نقول : رجحان التكلف على الجريان الحر ، لأن الزيف يلغي قلق الوجود ، ويلغي الاختيار بالنتيجة . ولم يعبر سارتر قط عن كراهيته الفطرية لـ ( قدرين ) ، ولتجربة أصحاب المذهب الانساني مثلما عبر عنها في كتابه : « الغثيان » الذي نرى فيه روكاتان يبدي رأيه بالناس ، في حانة

(٩) إذا كان الإنسان على حقيقته ، يصبح سوء النية غير ممكن انطلاقا ، وتكف المراحة عن أن تكون مثله الأعلى ، لتفقد وجوده . « ج - ب سارتر ، الوجود والعدم ، باريس - غاليمار ، ١٩٤٣ ، الصفحة ٩٨ .

صغيرة ، ويكشف خداع الرؤوس الريفية العنيدة المتمسكة بمنقوشات النصر ، فيما بعد ، وذلك أثناء زيارة له لمتحف بوفيل :

« لقد جرجروا حياتهم في الفسور ، وفي التهويم ، وتزوجوا على عجل ، بسبب نفاذ صبرهم ، وانجبوا اطفالا بالصدفة ... وبعد ذلك ، يطلقون على آرائهم الصغيرة المتصلبة ، وعلى بعض الامثال اسم : الخبرة ، حين يصبحون في الأربعين من عمرهم ... وهم يريدون أن يوهمونا بأن ماضيهم لم يضع ، وأن ذكرياتهم قد تكثفت ، وتحولت بنعومة الى حكمة (١٠) » .

وفي صفحة أخرى من هذه الرواية بالذات ، يعود سارتر الى الموضوع ذاته ، في سياق المشهد الذي يأخذ فيه المتعلم على نفسه ( الذي يقرأ كتب المكتبة البلدية جميعها ، حسب ترتيبها الأبجدي ) وروكانتان يفكران في الحياة - فروكانتان لا يظن أن للحياة معنى ، ويحس انه زائد في عالم لا ضرورة له ، ووجوده احتمال محض ، بينما تضامن العصامي مع العالم ، وحطم وحدته من خلال انتسابه الى الحزب الاشتراكي ، غير أن روكانتان يظل مرتابا :

« هل الخطأ خطئي ، إن كنت اتعرف الاستعارة والاستشهاد في مرض كل ما يقوله لي ؟ وإن كنت أرى كل اصحاب النزعة الانسانية الذين عرفتهم يظهرون من جديد ، أثناء كلامه ؟ فلقد عرفت للأسف العديد

(١٠) القشيان ، كتاب الجيب ، الصفحات : ١٠٠ - ١٠١ .

كان جول رونار قد طرح ، بعد العديدين غيره ، التشخيص الاساسي في يومياته : « ان فظاعة البورجوازيين بورجوازية » ، كما طرح أيضا : « ان البورجوازيين هم الآخرون . »  
اليوميات ، باريس ، غاليمار ، الطبعة الثامنة عشرة ، ١٩٢٥ ، الصفحة ٢٣ والصفحة : ٤١ .

منهم ! إن الانسان الراديكالي صديق الموظفين بصورة خاصة . اما الانساني الذي يسمى « يسارياً » ، فهاجسه الرئيسي هو المحافظة على القيم الانسانية ، وهو لا ينتمي الى أي حزب ، لانه لا يريد أن يخون ما هو انساني ، غير أن تعاطفه يتجه الى عامة الناس . ولهؤلاء البسطاء إنما يكرس ثقافته الجميلة التقليدية . إن الكاتب الشيوعي يحب الناس اعتباراً من الخطة الخمسية الثانية ، وهو يستخدم العقاب بدافع المحبة ، أما الانسان الكاثوليكي ، الذي يأتي متأخراً ، وهو الولد المدلل ، فيتحدث عن الناس بصورة رائعة ، فيقول : يا لها من حكاية جميلة من حكايات الجن ، تلك التي تروي حياة عامل ميناء لندني ! وحياة عاملة تضرب الاحذية ! فتلك هي الحياة الأكثر تواضعاً . لقد اختار انسانية الملائكة ، فهو يكتب لتهديب الملائكة روايات طويلة ، حزينة وجميلة ، غالباً ما تنال جائزة فيميننا (١١) .

ARCHIVE

غير أن هناك العديد غيرهم ، هناك أسراب أخرى منهم : كالفيلسوف الانساني الذي يحنو على إخوته ، مثل أخ بكر لهم ، ويمتلك حساً بالمسؤولية : وهناك الانساني الذي يحب البشر كما هم ، وذلك الذي يحبهم كما ينبغي أن يكونوا ، والذي يريد أن يخلصهم برضاهم ، والذي سيخلصهم رغماً عنهم ، والذي يريد أن يبدع اساطير جديدة ، والذي يكتفي بالقدماء ، والذي يحب في الانسان موته ، والذي يحب في الانسان حياته ، وهو الانساني الفرح الذي يعزح دوماً ، والانساني الكئيب الذي نصادفه بصورة خاصة في السهرات الماتمية . وهم جميعاً متباغضون فيما بينهم ، كأفراد بالطبع ، وليس كبشر (١٢) .

(١١) جائزة ادبية فرنسية تمنحها لجنة من الادبيات الفرنسيات لمؤلف ابداعي ( م : ج . ) .

(١٢) جان - بول سارتر ، المرجع السابق ، الصفحة ١٦٥ - ١٦٦ .

إن مشروع إزالة التضليل من المذهب الانساني ، والذي كان سارتر قد بداه في رواية « الفتيان » ، وفي كتاب : « الوجود والعدم » ، محرف يستكمل ، بعيد الحرب العالمية الثانية مباشرة ، باعتراض عنيف على الادب ، فيعلن تأسيس مجلة « الازمنة الحديثة » ( ١٩٤٤ ) ولادة ادب جديد تماما ، ينظر إليه كوظيفة اجتماعية ، ولادة نموذج جديد لكاتب يصبح في المستقبل ، ملتزما التزاما تاما ، ويهتم بأن يحل محل فن شكلي ومجاني ، اساسه النزعة الفردية ، فنا مكرسا بكليته للدلالة ، وليندمج في التاريخ . إن نص تقديم : « الازمنة الجديدة » الذي يحدد فيه سارتر موقفه بدقة ، من خلال فضحه للمسؤولية الكاتب ، ولأزمة اللغة (١٢) ، وللأغراء البورجوازي ، لإغراء النزعة الفردية ، ولعدم التقاط الحقائق الجماعية الواقعة بالتالي . « ، ولضروب الضلال في علم النفس التعقلي المبنية على التحليل ، ولإعلان الرؤية الشمرية . إن هذا النص سيثير ردود فعل عنيفة في الأوساط الأدبية ، لأنه سيتهم العمل الأدبي في خصوصيته النوعية ذاتها ، أي في اندفاعته الخلاقة نحو مثل جمالي أعلى ، لا ينفصل عن ممارسة الكتابة نفسها . والواقع أن سارتر لم يعد يؤمن بالكاتب ، ولا بالادب . لم يعد يؤمن بغير الكلمة المتدمجة مع العصر ، وبغير كاتب له موقف معين ، ولا يتمثل واجبه الأول في أن ينتج اثرا فنيا ، بل في أن يساعد في جعل العالم الذي يعيش فيه منسجما ، وهو مسؤول مسؤولية تامة ، باعتباره كاتباً .

(١٢) سوف يكتب سارتر هذه الجملة المألى بالدلالة : « أن وظيفة الكاتب هي في أن يسمى القبط قبطاً . ولئن كانت الكلمات مريضة ، فعلياً أن نشفها . وبدلاً من هذا ، فالكثيرون يعيشون من هذا المرض ، والادب الحديث في العديد من الحالات ، هو سرطان الكلمات . »



إن الأمر الجوهرى ليس فى السؤال التالى : لماذا نكتب ؟ بل بالحقيقة فى السؤال : لمن نكتب ؟ ففى نظر سارتر ، هناك كتب مفيدة ، وهى مؤلفات المناسبات ، وكتابات المجادلات التى تتخذ موقفاً ، من خلال انقيادها للتوترات الايدىولوجية والسياسية ، والاجتماعية انقياداً تاماً . ثم هناك الكتب الأخرى التى لا فائدة منها إطلاقاً . وهى نتاج زمن منصرم ، وذات ماضوية ، ونتاج تحليل مضجر لأمزجة ولخيارات شكلية بحتة ، ومرتبطة بالتقاليد الأدبية ، والآراء الجمالية المتبصرة . إن الأولى من هذه الكتب تتوجه الى الضمائر الحرة ، المتلقية بلا شك ، ولكنها المتحكمة فى اختياراتها ، والثانية منها هى نتاجات استهلاكية مخصصة للبورجوازية ، وتتوجه الى قراء متركزين على الذات ، ومثلهم الأعلى هو التائق فى أحاديث الصالونات الأنيقة . إن الأولى من هذه الكتب هى نتاج الصدق ، ونتاج ذات واعية ، والثانية منها هى الحصاد العفن لسوء النية .

بعد بحث وجودى لامع فى التحليل النفسى ، ولكنه بحث مشير للنقاش ، ومخصص لشارل بودلير الذى يتهمة سارتر بأنه قد رفض ممارسة الحرية ، وذلك بأن ارتضى لنفسه أن يكون كائناً مخضوعاً ومدنياً ، إضافة الى أن هذا البحث ، يدور على بودلير الإنسان كثيراً ، ولا يدور على أشعار : « زهور الشر » إلا قليلاً جداً ، سنعقد مؤلف « الغثيان » نظرية مضجرة وملأى بالادعاء عن الأدب ، وذلك بأن يجمع خمس دراسات تحت عنوان : ما الأدب ؟ فى السلسلة الثانية من : مواقف (١٤) .

إن ما يصدمننا ، قبل كل شيء ، برغم كل اقتناع مؤلف البحث ، ونزاهته الفكرية ، هو تلك التبرة المفعمة بالترصن المصطنع ، وتلك اللهجة

النبوية ، والتعالى الجدير بالكواكب ، وهى أمور تقارب الوقاحة ، كما يصدمنا لديه أمر لا بد من تكراره وهو جهله المثير للاستغراب لجوهر الادب نفسه . وسواء اردنا ذلك ام لا ، ومنذ ان اخذ البشر يكتبون ، فقد شكل هاجس الجمال الذى تلتقطه اللغة ، والاستخدام الواعى بالتالى لاسلوب بناء للأشكال ، أى بيان وفن شعري معيئين ، قد شكلا دوما ، وعلى درجات مختلفة ، الركيزة التى لا بد منها للمعنى ، والجزء الذى لا يمكن اختزاله من الظاهرة الادبية . وهذا امر صحيح الى درجة ان النقد الشكلاني قد وصل فى بحثه الى حدوده النهائية ، فأكد عدم وجود الادب ، وإنما إمكانية وجود علم للادب ، وموضوعه هو دراسة « الصبغة الادبية » أى جوهر الادبى نفسه ، والذى لا ينفصل عن البنية اللغوية لهذا الجوهر ، وعن الاسهامات التى يضمّنها إياه الكتاب .

إن سارتر ، الذى استحوذ عليه المنهج الفلسفى ، واستحوذت عليه بالتالى الاولوية المطلقة للماهيات ، والمفاهيم التى تتصل بايديولوجيات مقنعة ، يتخلّى بخفة عن كل رجوع الى علم الجمال ، ويطرح نفسه دفعة واحدة كناقذ رافض للقيمة الشكلية ، وبراهن بكل شيء على نظرية الالتزام . وليس من باب المصادفة أن يعارض ، من البداية ، فنون الشكل ، الصرفة والبريئة ، بالفن الوحيد الذى يحمل دلالة معينة ، والذى يتوجب على الكاتب الواعى والمسؤول أن يكرس نفسه له ، أى النشر الذى ينظر إليه على أنه كاشف للمعنى . إن النائر وحده يصل الى الجوهرى الذى هو كشف العالم ، والمساعدة على تغييره ، بتحرير الانسان من ضروب الاضطهاد التى تستلبه ، وما سوى ذلك ، فهو ادب فارغ ، أى تلاعبات بالكلمات ، وشعوذات لغوية . فما فائدة الكلمات إذن ، إن لم تكن مثل « الأدوات » ؟ لقد غدا الكاتب ، منذ القرن التاسع عشر عازفا على الناي ، وماهرا فى الاسلوب ، ومشوّشا للغة . وسارتر يريد أن يستبدل بالادباء

« الذين ارتضوا أن يكونوا مجرد بلابل » كتاباً لا يخطلون من أن يكتبوا ، فهم « في صميم الحدث » ، والكلمة التي تحررت أخيراً من طابعها اللاعب هي بالنسبة إليهم فعل ، واتخاذ موقف ، وإقرار علني بالعلاقة التي لا تنفصم بين الكتابة والتاريخ ، ونداء يوجهه إنسان معين ، « في موقف » الى ضمير الناس العام . وهكذا فلا يمكن الطعن على الادب ، في أمسه ، بصورة أكثر صراحة من هذا ، ولا إنكار البراءة الضرورية للازمنية التي تصنع الأعمال الأدبية العظيمة إنكاراً أقوى . أما أن يكون التصوير ، والموسيقى ، والنحت غير مكرسة أولاً لتجليات المعنى والقيمة ، فهذا هو البدهة نفسها . ولكن أن يصل الأمر لتري الكاتب ، باسم الادب نفسه ، يدين الشعر الذي هو ، بلا جدال ، الشكل الأعلى من النشاط الأدبي ، فهذا أمر مثير تماماً للفضب . إن سارتر ، في واقع الأمر ، يدين الشعر باسم نظرية للغة ، أقل ما يقال فيها إنها تبسيطية . إنه يدين الشاعر لأن نشاطه يدور أولاً على الكلمات التي هي أشياء ، وليست علامات ، كما يفعل النائر ، وهو يتهمه « برفض استخدام اللغة » ، باعتبارها أداة بحث عن الحقيقة :

« لقد انسحب الشاعر دفعة واحدة من اللغة - الأداة ، واختار نهائياً الموقف الشعري الذي يعتبر الكلمات وكأنها أشياء ، وليس كأنها إشارات . إن الشاعر خارج اللغة ، ويرى الكلمات بصورة مقلوبة ، كما لو أنه لا ينتمي الى الوضع الانساني ، وحين توجه الى الناس ، صادف الكلام أولاً ، وكأنه عائق أمامه ... فاللغة بأكملها مرآة العالم ، في نظره . » (١٥) .

لئن كان سارتر لا يفهم من الشعر شيئا في الحقيقة ، فذلك لانه غير قادر على أن يرى أن مشكلة اللغة لا تصدر عن المنطق الصوري فحسب ، او عن العلم اللغوي ، بل هي مشكلة ميتافيزيقية من حيث الأساس . إذ أن اللغة تكشف عن الكائن العميق ، كما بين ذلك جيدا كل من هيدغر في كتابه : « رسالة في النزعة الانسانية » ، وبريس باران في كتابه : « أبحاث في الطبيعة وفي شكل اللغة » (١٦) . إن النقد السارترى للشعر لا يذهب بالفعل الى أبعد من ذلك كثيرا ، وليس من المدهش أن نرى جورج باتاي ، وموريس بلانشو يحتجان بقوة على اعتراض سارتر الجلدي على أعلى نشاط من نشاطات الفكر . ومن ناحية أخرى ، فلو تبعنا سارتر في تحليلاته للغة الشعرية ، لاضطرونا الى التأكيد على نزاع المضمون والشكل ، والى الفصل بين أمور يعتبرها علم الجمال المعاصر بكليته ، على إثر فاليري ، أشياء لا يمكن فك ارتباطها . إن جوهر النص الشعري متضمن بكامله في المفردات التي استخدمها الشاعر . ونستطيع التأكيد حتى بأن كل « رسالة » شعرية لا يمكن أن تنفصل عن التعبير الذي يؤلفها حقيقة . إن سارتر يرفض الشعر لانه لا يمكن أن يستخدم ، كالنثر ، وسيلة للدعاية ، ولا أن يغدّي الجدل . إن امتياز النثر هو في النفع الذي يقدمه بصورة طبيعية تقريبا ، لأن النثر ، من جهته ، لا يرفض استخدام اللغة ، بل يطالب بالحق المكتسب في استخدام الكلمات ، ليس باعتبارها أشياء ، بل « كدلالات على الأشياء » . إن النثر « متكلم » يرمي الى هدف وحيد هو : بلوغ المعنى . وليس بوسع النثر أن تكون له براءة الشاعر ، لانه ،

(١٦) غاليهار ، ١٩٤٣ .

فلنشر ، للمؤلف نفسه ، لأبحاث أخرى مكرسة لعلاقات اللغة بالوجود ، وبين أبحاث أخرى ، لنشر الى : حيرة الاختيار ، باريس ، غاليهار ، ١٩٤٦ والى : في الديالكتيك ، باريس ، غاليهار ، ١٩٥٣ .

قبل كل شيء ، مهتم بنقل ما يظن أن من واجبه قوله . وحين يقوله ، أن يعمل ، وأن يحرض على العمل التحويلي ضمنيا ، فالكلام ، في نظر سارتر إذن ، لا ينفصل عن العمل ، وعن الإرادة الواعية ، أو غير الواعية ، لتحويل العالم . فإذا كان الكلام فعلا ، فالكسوت فعل أيضا ، من خلال سلوك الهرب . « إن رفض الكلام هو كلام أيضا بالنتيجة . » (١٧) .

« إن الناثر انسان قد اختار اسلوبا معيناً للعمل الثانوي ، والذي يمكن أن نسميه العمل عن طريق الكشف ، فمن المشروع إذن أن نطرح عليه السؤال الثانوي التالي : أي جانب من جوانب العالم تريد أن تكشف؟ وأي تغيير تريد أن تأتي به إلى العالم عن طريق هذا الكشف ؟ إن الكاتب « الملتزم » يعلم أن الكلام عمل : أي يعلم أن الكشف معناه التغيير ، وأن الكشف غير ممكن إلا بقصد التغيير . ولقد تخطى الكاتب عن الحلم المستحيل بتقديم تصوير محايد للمجتمع ، وللوضع الانساني ... واختار أن يكشف العالم والانسان في تفرده للناس الآخرين ، لكي يأخذوا مسؤوليتهم الكاملة تجاه الموضوع الذي جرت تعريضه .

إن سارتر يختار إذن الادب الملتزم كموقف وسط بين المجانية البحتة والجدال البحت . إنه « الادب الذي يجمع ويوفق بين المطلق الميتافيزيقي ، ونسبية الواقعة التاريخية ، إنه ادب المناسبات الكبرى (١٨) . وهذا معناه أن المهم هو العلاقة بين المؤلف والقارئ ، ومشكلة الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب ، ونداء حرية معينة لحرية أخرى متلقية ، وقادرة على تحويل الأفكار إلى أفعال ، والنظر إلى العمل الأدبي باعتباره « استعادة

(١٧) المرجع المذكور ، ص ٧٥ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ١٧٣ .

لكلية الوجود » ، فمن المستحيل إذن أن ينكر وزن التاريخ ، والا يشعر بأنه متضامن مع عصره الذي من واجبه أن يلقي نظرة نقدية عليه .

ولئن كان سارتر يسلم بأن الكاتب قد مارس في القرن السابع عشر وظيفة تحريرية ، مع أنها تظل « مقتنعة وضمنية » ، وأنه قد ناضل في القرن الثامن عشر من أجل التحرر السياسي للإنسان ، مؤكدا ذاته كوصليح أو كمتنرد ، فهو يهتم القرن التاسع عشر بأنه قرن البورجوازية المناقفة ، والتي تنظر الى الأدب وكأنه الضمير الحي لطبقة مضطهدة ، ومن هنا يأتي الاكتشاف التدريجي لمفهوم الأدب ، فلقد اكتشف الأدب بعد فلوبر ، متع الأسلوب المتفنن ، أسلوب الفونكتور (١٩) . فقد الأدب فعالية ليس لها هدف عميق ، وموضوعها هو ماهيتها الخاصة : أي الأفكار الجمالية التي تدور على شروط ، وقوانين قدراتها . أما الكاتب فليس له جمهور ، لأنه يتمسك بأن يصنع من الأدب ابتداء صرفا ، مقطوعا عن الواقع اليومي ، والمشكلات التي يجابهها الإنسان ، وهو يتطور من خلال التجريد البحت ، ويسهم عن وعي منه في تدمير الأدب ، لأنه قد تخلى عن طموحه في استخدام وعيه المفكر تجاه المعطيات المخزنة لحضارته . لقد أصبح مثقفا متميزا .

وفي البحث الثاني من كتاب : ما الأدب ؟ والذي عنوانه : موقف الكاتب في عام ١٩٤٧ ، يعكف سارتر على تحليل لامع ، ولكنه متحيز للاتجاهات العامة للأدب المعاصر . ولقد تعاقبت أجيال ثلاثة دون أن تتوصل الى حل مقبول لمشكلة التواصل الأدبي . فتصدى جيل (اندرية) جيد ، وكلوديل وجيرودو ، وموريالك ، لإجراء « مصالحة بين الأدب والجمهور البورجوازي » .

---

(١٩) الأخوان غونكور : روايان فرنسيان من القرن التاسع عشر ( م : ز : ع ) .

أما جيل كوكتو وبروتون ، وبيرييه ، ودينوس ، وموران فيُضني نفسه في إباطيل السلبية ، ومحاولات تحطيم اللغة ، ويقوم بثورة في الأوبريت(٢٠) ، ويتخبط جيل ١٩٤٧ ، برغم موضوعاته الثورية في تقنيات تجاوزها الزمن ، ويستمر في « اختيار موضوعات أزلية ، أو غير راهنة على أية حال . » .

من الملح أن نقر بأنه قد حانت اللحظة لإبداع ادب مسؤول مسؤولية تامة ، وليس هدفه أن يجلب المتعة أولا ، أو أن يلقي نظرة جديدة على العالم ، بل ادب يقبل أخيرا أن يكون « العمل كاشفا للكائن »(٢١) . ولا يرى سارتر غير خشبة واحدة لخلاص الكاتب وهي : أن يساعد على ولادة ادب « للممارسة كعمل » في التاريخ ، وتأثير في التاريخ ، أي كتأليف بين النسبية التاريخية ، والمطلق الأخلاقي والميتافيزيقي من جهة ، وبين هذا العالم المعادي والودّي ، المخيف ، والمثير للأزدراء والذي يكشفه لنا هذا الادب ، من جهة ثانية(٢٢) .

<http://Archivebeta.Sakhr.net>

وتبرز الطوباوية السارترية أكثر أيضا ، حين تعلن : « أنه قد أمكن للادب أن يستحق تسمية الادب الشامل(٢٣) ، حين تضمن أخيرا جوهره ، وقام بالتأليف بين الممارسة والوجود ، وبين السلبية والبناء ، وبين العمل ، والمثلّك ، والكينونة ، وذلك في وسط جماعة اشتراكية معينة وحسب » . ويتخذ سارتر موقفا ليس أقل جفاء من الماركسية غير المشروطة والتي يتهمها برعاية أعمال عنف لا فائدة منها .

(٢٠) ملهاة هزلية قصيرة ( م : ز . ع . ) .

(٢١) المرجع السابق ص ٢٦٤ .

(٢٢) المرجع السابق : ص ٢٦٥ .

(٢٣) المرجع السابق ص ٢٦٦ .

إن تاريخ الالتزام السارترى منذ خمسة وعشرين عاما يثبت ، بلا أي شك ، أن عزو قيمة تبشيرية أو سياسية لا ندرى ما هي لفعل الكتابة ، يؤدي بالكاتب الى أن ينكر وجود أي مشروع فني صرف لديه ليعتني قضية الدعاية الأكثر سطحية . وصمت سارتر منذ عشرة اعوام شديد الدلالة ، أما إخفاقه بعد كتاب « الكلمات » ( ١٩٦٣ ) فمؤلم ، ونراه اليوم وقد آل به الحال الى العجز التام ، إذ يخلط الادب والعمل الثوري ، ويحاول دون طائل أن يجعل عمال إدارة رينو يعتقدون أن مهمة الكاتب هي الدفاع عن « قضية الشعب » ، ومحاولة التعرض للاعتقال بسبب نشاطه التخريبي . فلا حاجة إذن للقول إن الأمر يفضي بسارتر الى أن يكره كل ادب كرها شرسا ومأسويا . انه اليوم الصوت الذي يصرخ في الصحراء ، لأن نظريته عن الادب كان لا بد لها ، من خلال احكامها المطلقة ، أن تؤدي بالضرورة به الى ما ترك لم يعد يمكنه الخروج منه ، فحين تشبثت برأيك في رفض الفن ، وتنكر أن الادب مملكة الخيال ، تجد نفسك محاصرا ككاتب ، ومدفوع للتزول الى الشارع لتختلط بأناس لا يعرفون بانك من جماعتهم .

إن المآخذ الأكثر جدية ، والذي يمكن أن نعترض به على نظرية الادب الملتمزم هو جهلها الخطير قيمة الإبداع الجمالية . فإن نختار ادبا للممارسة ، ونرغب في التوجه الى الناس كافة ، بينما ينضوي القارئ ، سواء اردنا ذلك ، أم لم نرد ، في صفوف النخبة المثقفة التي لا زالت البورجوازية تشكلها إجمالا ، فهذه نية محضة ، ولكنها طوباوية جميلة بالأخص . إن اختيار جمهور موسع ، كما يتصوره سارتر الكاتب ، يفترض حتما ضرورة التخلي عن ألعاب البلاغة ، وضروب التفنن في الأسلوب ، أي بكلمة واحدة التخلي عن الشعر الذي لا يكف سارتر عن ملاحظته بسخريته . ومن هنا يأتي لدى مؤلف : « نقد العقل الجدلي » ، قلقه المستمر من الوقوع في



شارك الكلمات ، في إغراء البحث المنهجي عن الجمال الشكلي . إنه لا ينكر قيمة هذا الجمال ، والذي هو خصوصية الأدب ، ولكنه يخضعها دوما لما ينبغي أن يبلغه الادب بحيث ينتهي به الأمر الى كتابة مؤلفات لا تحتل قراءتها ، مثل كتابه : نقد العقل الجدلي .

وكما اشرنا اعلاه ، فهذه مسألة زائفة ، إذ أن كل ادب جدير بهذا الاسم هو تركيب بين المحتوى والشكل ، سواء كان المرء شاعرا أم ناثرا .

إن الأسلوب ، في نظر سارتر يجب الا يفتن إليه احد ، لان النشر هو ، قبل كل شيء ، كشف للعالم ، وتقنية نفعية في خدمة التواصل . والاقناع ، والإقناع : « إن المتعة الجمالية في النشر لا تكون خالصة ، إلا إذا أنت كشيء إضافي . » (٢٤) بيد أن المسألة بالضبط لا يمكن أن تكمن

في كون المتعة شيئا إضافيا ، كان تأتي بها معجزة لا ندري ما هي ، فهذه المتعة لا تنفصل عن قيمة منشئها . إن الفكرة والأسلوب يولدان ، ويتعقدان ، ويتصفيان في الإنبيق نفسه . فاذا ما جمدنا غاية الأدب عند التعبير الذي هو اكتشاف بشكل أساس النظرية السارترية ، ابتعدنا عما يكون نواة الادب الخفية ، وهي النواة التي لا سبيل الى إنكارها . وهكذا يصبح سارتر ، حسب رأي غايتان بيكون ، أول كاتب كبير لا أسلوب له ، مثل بالزاك .

ومن ناحية أخرى ، فكيف نجيز سارتر للكاتب امكانية الا يكتب غير الكتب المتصلة بالحدث ، والمندمجة في عصرها بعمق ، أو في الاتجاه

□ جان - بول سارتر والأدب الملتمزم □

الذي يتخذ التاريخ ؟ إنه يدل هنا على سوء قصد واضح ، لأنه يعلم ، أفضل من أي إنسان آخر ، أن مؤلف الحدث الراهن ، عدا استثناءات نادرة جدا ، يواجه خطر الدوبان في التفاهة ، بسبب بهتان الوانه ، وخطر أن يرجع الى العدم في الأغلب . ويكفي أن تلقى نظرة على المؤلفات العظيمة كافة ، في كل الآداب ، لنلاحظ أن المجد الحقيقي لازمني بصورة أساسية ، وانه يترسخ ويفتني من جيل الى جيل .

إن العمل الأدبي ، عمل المناسبات ، إذا كان قويا حقا ، يتعالى على الواقع الراهن ، وينضم حتما الى ما هو كوني شامل ، فلا زال لدى كتاب « الجمهورية » لافلاطون شيء يقوله لنا ، شأنه شأن بانتاغرويل لرابليه ، وكتاب : دون كيشوت لسيرفانتس ، وإميل لروسو ، أو الطاعون لكامو . ومن الناحية الأخرى ، فقد يكون من الساذج ألا نقر بأن اللغة العظيمة لها تاريخها ، لأنها على درجة كافية من الفنى بحيث تحت على البحث عن تأويلات حية لها ، عبر الزمن ، وإن كانت تأويلات متناقضة أحيانا . أما المعنى فلا يعطى قط مثلما تعطى صيغة جبرية لا تتغير . وتلاحظ كلود - إدموند ماغني بحصافة أنه ينبغي أن نطالب للمؤلف « بحقه في أن يكون في آن واحد « زجاجة في البحر » ورقا عتيقا يحمل كتابة مرموزة ، ويفسره كل جيل جديد بصورة مختلفة عن الجيل الآخر ، ولا شك أنه يمكننا حتى أن نحدد قيمة شيء معين بناء على غناه ، أي بناء على امتلاكه لهذا التعدد ، تعدد البنى الدلالية والجمالية ، بحيث تتوجه الأولى من هذه البنى الشائخة الى الجمهور المعاصر وحسب ، وتندوم الأخرى منها زمنا أطول » (٢٥) .

---

(٢٥) كلود - إدموند ماغني ، أدب ونقد ، باريس ، مايو ، ١٩٧١ ، الصفحة : ١٧٧ .

إن تأسيس نقد معين على تحليل موسّع لحياة مؤلف معين ، من خلال اللجوء الى التحليل النفسي الوجودي ، والذي هو تفسير للانسان ، وليس لعمله الادبي - وذلك هي حال كتابي سارتر : بودلير ، ( ١٩٤٧ ) ، وفلوبير ، ( ١٩٧١ ) ، أو تأسيس هذا النقد على العلاقة المتميزة للعمل الادبي باعتباره محتوى ، وباسم الالتزام ، مع قارئ مدقق كل ما يحلم به من فائدة هو أن ينتظر ، وفمه مفتوح ، الغذاء الذي يناسبه ، في اللحظة التي قرر فيها المؤلف أن يجعله بهضم هذا الغذاء ، إن تأسيس النقد على ذلك هو خطأ من شأن جوهر الادب ، ففي الحاليين ، ينتقل العمل الادبي ذاته الى المرتبة الثانية ، وهذا أمر غير مقبول بحسب ذاته .

يدور الكلام كثيرا في كتاب « بودلير » عن عصاب الشاعر ، وعن إفلاس حياته . غير أن القارئ يود أن يعرف لماذا كان ولا يزال لديوان : « ازهار الشر » هذا الدوي الشامل . فالسؤال الحقيقي يكمن هنا .

<http://Archivebeta.Sakinit.com>

ويعضي سارتر في طريقة بحثه الى ابعد من ذلك ايضا ، في دراسته لحالة فلوبير . إن « ابله العائلة » ( ١٩٧١ ) ، تلك الدراسة المتعبة التي وافق سارتر اخيرا على طباعتها ، ودفعها الى الجمهور ، بعد بضع سنوات من الجهود المتلاحقة ، تؤكد أن الناقد يتحول الى فيلسوف ، والى مؤرخ ، والى عالم نفس وجودي ، والى مفكر تخريبي .

إن سارتر ، كاتب السيرة ، وسارتر ، عالم الاجتماع ، يجتمعان ليثبتا لنا أن النقد الادبي يبدو ، في نظره ، غير مفيد ، وباطل . وأن الشيء الوحيد الذي يدخل في حسابه هو تقديم إثبات ساطع على طريقته في البحث ، وعلى منهجه ، أي على عدم تمكن الناقد الواعي من أن يستغني عن استقصاءات التحليل النفسي الوجودي ليفسر ، ليس ولادة عمل

أدبي معين ، بل شروط تكوينه ، على ضوء الماركسية ، والتحليل النفسي من النمط الوجودي .

ويبوح سارتر لصحيفة لوموند بما يلي : « إن هدي هو عرض منهج معين ، وتقديم إنسان معين . » ثم يضيف قائلا : « أريد أن أوضح العلاقة بين الإنسان وعمله الأدبي » (٢٦) ، فالمسألة ستكون ، بالنسبة لسارتر ، أن يبين إذن كيف أمكن لفلوبيير أن يؤكد جملته الشهيرة : « مدام بوفاري هي أنا » . إن كل ذلك يقوم على ما يسميه سارتر : « معرفة الغير » ، أي الدراسة المدققة لتجربة داخلية معينة ، ولشخصية معينة ، لم يبد النقد تجاهها قط سوى مشاعر النفور . أما عن الأدب ، فقليلا ما يدور الكلام عليه .

إن الديالكتيك السارترية الرهيب ، وروح المجادلة لدى سارتر ، وشغفه بمنهج إيديولوجي جامد ، ونيتة إثارة نزاع معين ، قد أفسدت كل شيء . وحتى كتاب سارتر : « جان جونييه ، ممثلا ، وشهيدا . » ( ١٩٥٢ ) ، والذي ينبغي أن ننظر إليه على أنه أكثر أبحاث سارتر نجاحا ، فهو كتاب أمين للنظرية السارترية للحرية : إذ يتوصل هذا البحث إلى تحويل الحياة الشائنة لمجرم ، وخارج على القانون ، وشاذ جنسيا ، إلى اختيار نموذجي ، فلقد أصبح السارق قديسا ، لانه نهض بأعباء مصيره ليعيش على نحو مخالف ، ولينكر الشر ، وليمضي حتى النهاية في اختياراته المضللة . إن نظرية الأدب التي تحيله إلى أدب مفيد ، أو كفاحي ، أو إلى أن يبقى نفعيا حصرا ، هي نظرية تقع في « الرسالة » . إنها تتجاهل تعدد الأحاسيس ، والكثافة اللاشعورية في أغلب الأحيان ، والتي يبلغها

□ جان - بول سارتر والادب الملتزم □

الكاتب الحقيقي ، من خلال امتثاله للقدرة الإبداعية لدى وعي منتج للجمال ، ومصغر لنداءات الخيال ، والأسطورة . فلا بد من الاختيار ، فإما أن يكون الكاتب مبدعا بكل ما في هذا المصطلح من معنى ، ويلعب اللعبة الأدبية ، بفضل جهده المستمر باتجاه إنقاذ شكلي مثالي . وإما أن يكون مجادلا فحسب ، يستخدم الكلمات ليدافع عن أيديولوجية معينة ، ويخضع خضوعا مذلًا لروح المنهج ، فيهوي أخيرا في الدعاية التي تؤدي به الى التعصب . لقد اختار سارتر بين هذين الاحتمالين ، فنضب التبع .

لقد صمت الكاتب ، وتابع رجل العمل بمفرده حلمه الطوباوي لتغيير العالم ، « وكما كتب كلير هيدنس (٢٧) ، فسارتر هو من أولئك الذين يدعون سرفانتس للتضحية بدون كيشوت ، لكي يعلموا أطفال كاستيليا الجديدة جدول الضرب بصورة أفضل » .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



---

(٢٧) كلير هيدنس ، مفارقة في الرواية ، باريس ، غراسيه ، ١٩٦٢ ، الصفحة ١٣٦ .

---

## عن الحنفى

بقلم : جيواف ميروش

ترجمة : هانف الجنابى

---

الايقاع جوهر الحياة الانسانية . انه ايقاع الكائن الحي في المقام الاول ، مستسلما لخفقة القلب والدورة الدموية . اننا نعيش في عالم نابض متدلب يتحكم بنا ايضا ويفرض علينا ايقاعه . ولو اننا لا نعطي ايضاحا بشأن اتساق واتقياض الزمن الرائع الا اننا نرحل عبر مغارب الشمس ومشارقها ، خلال تعاقب الفصول الاربعة . التكرارية تجعلنا نتعود ونستقبل العالم كما لو كنا نعرفه جيدا . ونظرا للحاجة الى الروتين فهو ينحدر من بنية جسدنا ذاتها . في المدينة او القرية التي نعرفها منذ الطفولة نحن نتحرك في فضاء معتاد ، مستسلمين لمشاغلنا ، نتقابل دائما مع نقاط اتجاهية تتوافق والروتين . حينما ننقل الى بيئة غريبة يخالجنا شعور بقلق لفضاء او حيز غير محدد كما لو انه خطر . ثمة هناك تشكيلات جديدة ، تبقى سائبة ، لان من العسير الكشف عن القاعدة التي تنظمها . اقول ذلك ، وانا اعمم تجربتي لا غير ، والامل يحدوني بأن اكون مفهوما ، نظرا لوجود الكثيرين من ذوي التجربة المشابهة في هذا القرن .

من بين تعاسات النفس هذا القلق ازاء المجهول ، ولعله الاكثر مضاء . حينما يجد كائن ما نفسه ، ذات يوم ، في مدينة كبيرة غريبة لا بد وان يشير فيه الحسد منظر اهليها المنهمكين بشؤونهم الخاصة ، وهم يتحركون ما بين حوائيتها ودوائرها ، منشئين معا خطا عظيما من صخبهم اليومي . ان مراقبا قادما من الخارج ، لربما سيلجأ الى استراتيجية خاصة لكي يقلص الشعور بالغربة . حينما سكنت في باريس فترة طويلة ، رسمت لنفسي خطا من بعض شوارع الحي اللاتيني حتى تصير لي منطقة باستطاعتي ان اقول : انها لي .

المطعم في الركن ، والمكتبة ، والمكوي ، والمقهى كلها توالى حينما كنت امر يوميا من هناك واعطتني امانا ما ، كنت بفضلها انظر للأماكن المعروفة من عل .

الضياع في مدينة غريبة ، ربما يعني اكثر من تضيق الطريق . حدث لي ذات مرة في باريس ، مدينة لحظاتي البهيجة الكثيرة وتعاساتي الكثيرة ، عندما خرجت من المترو ، في منطقة اعرفها ولا اعرفها . كنت اغد السير لاحظت فجأة ان لا وجود لاشارة تهديني الطريق . اعتراني خوف الحيز . البيوت المحيطة بي اخذت تدور وتتساقط . لقد فقدت الاتجاه . حينئذ اعتراني شعور بان عدم القدرة على اتخاذ قرار باختيار الشارع صار يساوي فقدان الاتجاه بمعنى اعمق .

النفس يسلبنا نقاط الارتكاز التي تساعدنا في عمل الخطط ، وفي اختيار اهدافنا ، وتنظيم افعالنا . كل واحد وهو في بلده يقيم علاقات مع اسلافه ، مثلا مع الكتاب ان كان كاتباً ، ومع الرسامين ان كان رساما وهكذا . وهذه اما علاقات اعجاب واما تضاد على السواء . ان دافعنا

## □ عن المنفى □

هو رغبة مساواتهم والحقاق بهم في شيء ما ، من أجل أن نضم اسمنا للأسماء المحترمة في قريتنا أو بلدنا أو بلدنا . هنا في الخارج ، لا يبقى شيء من هذا القبيل ، لأننا نبذلنا من التاريخ الذي هو دائما تاريخ مساحة خاصة على الخارطة وعليها مواجهة ما اسماء احد كتاب المنفى بـ « خفة الوجود التي لا تطاق » .

الصحة نفسها ( في المنفى ) تعود بطيئة مجزوءة دائما . الى وقت ما ، لا نريد الاعتراف بأن انتقلنا دائمي وإن اية تحولات سياسية واقتصادية في بلدنا الأصلي لا تعيدنا اليه .

نبدأ نعي تدريجيا ، أن المنفى لا يقتصر على عبور الحدود ، فهو ينضج فينا ، يشكلنا من الداخل ويصبح قدرنا . كتلة غير متناسقة من الوجوه البشرية والشوارع والتماثيل ، وتغيرات الموضة والعادات تستعيد ملامح واضحة ، وببطء يجري تحويل ما هو غريب ليصبح منك . في الوقت نفسه تحتفظ الذاكرة بطوبوغرافيا ماضيها — هذا الانتماء المزدوج يجعلنا نختلف عن مواطنينا الجدد .

« عندما ترحل عن وطنك الأم ، لا تتلفت حواليك ، لأن الأرينيات وراءك » . هذه القاعدة الفيشاغورية موفقة ، ولكن من الصعب اتباعها . حقا الأرينيات خلف ظهرك ، منظرهن له سلطة تشل حتى الميت . يرى البعض انهن بنات الارض ، ووفقا لآخرين ، بنات الليل ، وعلى أية حال ، فهن يأتين من أعماق العالم السفلي ، مجنحات ، وبدلا من الشعر لهن أفاع متلوية . انهن عقاب لك على ما اقترفته سابقا ، وتعرف أنت جيدا ، انه ليس بوسعك اثبات حسن نواياك ، بغض النظر عن كونك مدركا لاساءاتك أم لا .



افضل وسيلة للدفاع هي الا تنظر الى الخلف . ومع هذا فمن العسير الا تنتظر ورائك ، فهناك ، في بلد اسلافك ، لفتك وعائلتك ، بقي كنز ائمن من كل الثروات المحسوبة بالنقود ، كنز من السحنات والتكوينات ، والترنيمات ، وتفاصيل العمارة ، وكل ما هو يكون طفولتنا . ان نسمح للذاكرة ان تتحدث ، يعني ان نوقف الماضي وبنفس القدر نوقف الارينيات . غير ان الانسان المسلوب الذاكرة إذ ينطبق عليه وصف انسان ، فانما يمثل انسانية جريحة . هكذا يظهر التناقض عليك ان تتعلم العيش معه .

ثمة مظهر آخر للنفس حينما ينظر اليه على انه مرض القرن العشرين . من اشهر الشعراء المنفيين ، كان دانتي . بعد مغادرته فلورنسة تنقل طوال عمره ، من مدينة الى اخرى ، غير ان هذه المدن لا تقع اليوم « خارج الحدود » فكلها ضمن ايطاليا . دفن دانتي في ( رافينييه ) التي لا تبعد كثيرا عن منسقط رأسه . يحدث ، مع ضيق الكرة الارضية ان تنمحي المسافات والفوارق ما بين البلدان ؟ لعله كان من الانسب النظر الى رحلات الحجاج المعاصرين على انها ارتحال من مكان الى مكان في نطاق البلد الواحد ، سواء اسمينا هذا البلد أوروبا ، قارة أم عالما ؟ .

اذا كان الوقت مبكرا لمثل هذا الراي ، نقول ثمة ديناميكية ما تدفع بهذا الاتجاه ، ناجمة عن التقدم التكنولوجي . فالقرن العشرون يحمل في تضاعيفه تغيرات كمية تليق وعصر التولد الانفجاري . في اوقات دانتي كان عدد الناس التاركيين مدنهم وقراهم حيث ولدوا ، ضئيلا . اليوم مئات الالوف بل ملايين ، بهاجرون ، مشردين من اماكنهم اما بسبب حرب او ظروف اقتصادية صعبة ، او ملاحقات سياسية ، والمهاجر مثلا الكاتب ، الفنان ، المثقف ، الذي غادر وطنه لأسبابه ، فلتقل ، الحساسة ، لا يستحوذ

## □ عن المنفى □

عليه الهلع من الجوع او الشرطة وحسب ، وانما من غير الممكن أن يفكر بمصيره بمعزل عن مصير تلك الجموع .

فحياتهم غير المستقرة وأكواخهم التي طالما سكنوها ، وصحارى الشوارع القذرة التي يلعب فيها أطفالهم ، انها ، الى حد ما ، جزء منه ، يشعر بالتضامن معهم ويفكر ، اليس ذلك غير صورة عامة ، للوضع البشري .

إن الحياة في المنفى ليست ازديدا من بلد الى آخر . فالمراكز الصناعية تغري الناس وهم في مقاطعاتهم الهادئة ، ولكن الفقيرة ، والى عهد قريب تنشأ المدن في الاماكن التي كانت ترمى فيها الماشية ، بينما تتناسل التكنات والاحياء الفقيرة حول المواسم .

ونحن نحاول تصوير الخطر القامض اللامحدود للمنفى ، نرى أن كل ما يمكن قوله بهذا الصدد تقريبا ، ينطبق على سكان اللوحة المدنية هذه ، حتى ولو أنهم لم ينحدروا من بلد آخر . الافتراب يشكل قدر كثير من الكائنات البشرية ، حتى أنه يصبح أحد امراضهم الخاصة وامراض المهاجر ، وعندما تفكر في ذلك ، يصير من الصعب أن تراف بنفسك .

لربما يكون الافتقار الى الولوج الهارموني في الفضاء المحيط، والعجز عن الشعور بالعالم كما لو في البيت الشيء الذي يغم المنفى ، الشريد ، المهاجر، سمته ما تشاء ، يدرجه بتناقضية في المجتمع الجديد ، ويؤول به ، اذا كان فنانا الى أن يكون مفهوما للجميع . ونروح أبعد من ذلك فنقول : من أجل التعبير عن الحالة الوجودية للانسان المعاصر يجب العيش في منفى ما .  
أولم تكن تدور حول ذلك مسرحيات بيكيت ؟

الزمن في مسرحياته لا يقصد به تكراراً بهيجاً مؤانئاً للمصالحة مع الرتبة ، بل على العكس ، انه زمن فارغ مدمر ، يحث الخطى صوب هدف وهمي وينطلق مستديراً مثلماً لا جدوى خالصة . الانسان في هذه المسرحيات عاجز عن اقامة الصلة بفضاء هو مجرد ، متماثل ، يفتقر الى التفاصيل المميزة ، ومن المرجح ، انه صحراء .

وانا اكتب ذلك ، يرد الى ذهني ، لحن نشيد بولندي ديني : « نحن منفيك يا حواء ، نناديك » . وحقا ، فالنفي البدئي من جنة عدن يتكرر في حياتنا سواء اكانت الجنة هي رحم الام أم شجرة الطفولة المدهشة . تقاليد القرن العشرين تؤكد على أن صورة الأرض بكاملها ، انما هي لوحة منفى ، تقدم عادة مثلما منظر صحراوي خرب ، يقطنه آدم وحواء وحيدين ، براسين منطوقين . لقد نفيا من مقرهما ، من بيتهما الحقيقي حيث كان نفس الايقاع يتحكم ليس بجسديهما فقط ، وانما بالمحيط الذي لم يعرفا فيه انفصالا أو خيئا . وهما يتلفتان لما سيفا ناريا يحرس بوابات الجنة . ان افكارهما التوقية حول العودة الى الحياة السابقة طغمت بالمرارة وعي الممنوع . الا انهما لم يفقدا الأمل البتة ، على أن منفاهما سينتهي ذات يوم .

في وقت متأخر كثيرا ، اكتسى املهما شكل مدينة ذهبية كائنة خارج الزمن ، هي القدس السماوية . ومع هذا فالمسافة يمكن قياسها ليس فقط بالأميال ، وانما بالأشهر والسنوات وعشرات السنين . عندها تبدو حياة الكائن البشري كحركة مستديرة من الطفولة ومراحل الشباب المختلفة مروراً بالبلوغ فالشيخوخة . كل ما جرى في حياة الفرد يتعرض للتحويل ، في حياته أو ذاكرته ، وغالبا ما يأخذ تقاطيع بلد مفقود نهائيا ، يصير بمرور الوقت غريبا وعجيبا أكثر . وعليه فالفارق ما بين التحرك في الحيز

## □ عن النفس □

والتحرك في الزمن ليس واضحا تماما . يمكننا بسهولة ان نتخيل شيخا منفيا يفكر ببلاد الصبا ، ويدرك ان ما يفصلهما عن بعض ليس فقط عدد الكيلومترات ، وانما تفضنات وجهه وبياض شعره هذه الندبة التي تركها حارس الحدود القاسي ، الزمن .

في هذه الحالة ، ما المنفى اذن ، اذا كان كل واحد بهذا المعنى منفيا ؟

المنفى بالمعنى الجغرافي واقعي واولئك الذين عرفوه يبحثون عن طرق مختلفة لكي يتناولوه من الوجهة الفضلى . الوعي نفسه بان المنفى شائع اليوم ، يكفي لجلب الانشراح ويسمح بفخر الانتماء الى الطليعة . يساعد على ذلك حقيقة كون التاريخ يعرف دولا كاملة انشأها اللاجئين ، منها الولايات المتحدة الامريكية . غير ان الفنان او الكاتب في المنفى لا يمكن الا يسأل نفسه ، كيف حال مهارته الابداعية . ثمّة فكرة متداولة تقول ان علاقة سرية تربط ابداع الفرد بأرض أسلافه ، بالتراب والضوء ، بترديد الكلام العائلي . يقال : ان مصادر الالهام قد تنضب ، حينما يسكن المرء في الخارج .

حقا فثمة العديد من المهويين ، الشعراء الواعدين ، الرسامين والموسيقيين الذين غادروا اوطانهم انما فعلوا ذلك ليخسروا ويتماهوا في مجهولية تغلف أسماءهم الى الأبد .

هناك الكثير من الحقيقة في فكرة ان الأرض الام لها قدرة معطائية تنشيطية ، حتى لو نحينا جانباً ما هو واقعي ، أي الكلام العائلي وظلاله التي لا تعوض .

ان الرعب من الجفاف ( الابداعي ) يرافق كل فنان مغترب ، ولو انه قاسم مشترك للجميع الا انه في هذه الحال يزداد وطأة . يشكل نجاح

الاسماء التي انتصرت ( في المنفى ) رغم كل المعوقات ، سلوى ما . اشهر الاعمال الشعرية ، في بعض اللغات ، كالبولندية والارمنية ، قد كتبت خارج الحدود بسبب الملاحقات السياسية التي اتبعتها القوى العظمى في تلك البلدان . فالسنوات المقضية في باريس بعيدا عن مسقط رأسه في ( فينسيك ) لم تمنع ( مارك شاغال ) من أن يواصل تحليقه في سمائه مع سطوح الاكواخ ، وماز وابقار طفولته وشبابه الاول .

وثمة شك ، هل كان ( جيمس جويس ) سيكتب ( اوليس ) فيما لو كان يسكن ( دبلن ) ، من المرجح انه لو لم يغترب ويرفض خدمة الاهداف الايرلندية الوطنية لما استطاع وصف ايرلنده من هذا البعد ( الحيادية ) . أما ( ايغور سترافينسكي ) ، بغض النظر عن التخرصات المفروضة القائلة بفقدانه الموهبة بعد عمله « عيد الربيع » ، فقد حافظ على نشاطه الابداعي وعلى روسيته خلال منفاه الطويل . في كل تلك الشواهد التي يمكن مضاعفتها ، ثمة نموذج يتكرر من يودع وطنه ، متآظره ، وعاداته ، يقذف به الى ارض نكرة مثل صحراء شبيهة بتلك التي اختارها الاراميون للصلاة والتأمل . حينئذ يبقى السبيل الوحيد ضد فقدان الاتجاه هو أن تضع لنفسك شمالا ، وشرقا ، وغربا ، وجنوبا ، وفي الفضاء الجديد احشر فيتسباكك ( نسبة الى مسقط رأس الرسام مارك شاغال ) ، ودبلنك ( نسبة الى دبلن مدينة الكاتب جيمس جويس ) ، مرفوعة بمواجهة القوة الثانية ( يقصد بلد المنفى وعالمه ) . كل ما فقد يعاد بمستوى اعلى كحضور وكمحيوية . المنفى محاولة لحرية داخلية وهذه الحرية مخيفة . كل شيء يتوقف على ما في داخلنا من احتياطات لا نعرفها جيدا ، ومع ذلك نتخذ القرار ، ونتصور أن في داخلنا كثيرا من القوة . نتحمل مجازفة تامة لا يخفف منها دفء الجماعة التي تتسامح عادة مع ما هو ثانوي ( المقصود هنا القادمين ) معترفة بخدماته وتصل الى حد مكافاته .

## □ من المنفى □

الآن يظهر الفشل أو النجاح على حقيقتهما ، لأننا وحيدون ، بينما العزلة مرض المنفى الدائم .

ذات يوم ، مجند ( فريدريك نيتشه ) حرية اللرى ، والعزلة والصحراء . حرية المنفى هي من هذا النوع السامي - لكنها فرضت من الخارج ولهذا السبب فهي تفتقد الى عنصر الشفقة .

وبعبارة موجزة يمكن جيدا استيعاب نتيجة المعركة ضد ضعفنا الداخلي : المنفى يدمر - واذا لم يدمرك ، فستكون بفضل اقوى . هجرة الناس من بلدانهم ملمح اساسي لقرننا العشرين ، واسبابها متشعبة . بعد الثورة الروسية ظهرت مجاميع روسية كبيرة في مدن الغرب ، بعدها بقليل انضم اليهم لاجئون من المانيا الهتلرية وكذلك بعض من كانوا جنودا في الجيش الجمهوري الاسباني . بعد الحرب العالمية الثانية كانت المانيا المهزومة مملوءة بأولئك المقادين عنوة للعمل ، وسجناء معسكرات الاعتقال ، وكذلك الالمان المهجرين من الشرق . على مدى عشرات السنوات التالية توالى افواج المهاجرين الى الغرب اما نتيجة هزات سياسية - قمع الانتفاضة المجرية - اجتياح تشيكوسلوفاكيا - حالة الطوارئ في بولندة - ، واما بسبب مغريات اقتصاد الدول الرأسمالية .

ويمكن ان نجد نفس الحالة والاسباب في افريقية وآسيا ، خذ مثلا هجرة الفيتناميين بحرا .

ورغم أن الموظفين الذين يقررون فيما اذا كان المنفى الجديد له الحق بالبقاء أم لا ، يميزون البواصت الايدولوجية والاقتصادية ، الا أن الواقع أكثر تعقيدا وعادة هناك شبكة عوامل متكاملة تدفع الانسان للهجرة . الامر المؤكد هو ، أن الناس يهجرون اوطانهم ، لاستحالة العيش فيها .

□ من المنفى □

هل يمكننا تصور عالم تختفي فيه ظاهرة المنفى ، لأنها لم تعد  
ضرورية ؟

من يتصور ورود هكذا امكانية ، لا يقيم التيار الذي يدفعنا في  
الاتجاه المضاد .

والمرجح ، هو هذا الوعي المتزايد ونحن نبحث عن السعادة في  
البلدان النائية ، أن علينا الاستعداد للخيبة ، بل حتى لنشوة مشكوكة  
نشوة القفز من المقلاة الى النار مباشرة . هذا الوعي دون شك ، لا يصد  
أحداً ، لأن الوجد الذي يؤرقنا في لحظة معينة هو أكثر واقعية من وجم  
لا بد من تحمله في المستقبل .

الأرض بمباهجها وفتنتها هي في النهاية أرض « منفيي حواء » .  
والمفارقة القديمة في مكتب السفر والتي تدور حول اللاجئ لم تفقد  
بريقها . لاجئ من أوروبا التي مزقتها الحرب كان يبحث عن بلد أو قارة  
نائية يمكنه العيش فيها بسلام . ويكون وهو يُدير بأصبعه خارطة العالم  
المدورة مُستغرقاً يسأل فجأة : « ألا يوجد عندكم شيء آخر ؟ » .

★ ★ ★

## اشارات المترجم :

\* الارينيات Erynie آلهات الانتقام في الميثولوجيا الاغريقية ،  
ظهرون من دم ( اورانوس ) الجريح ، وهن رمز الغضب والانتقام  
والحق . وفي الميثولوجيا الرومانية سمين بالمنتقمات او الحاققات .  
كن حارسات النظام الاجتماعي ، يلاحقن كل المجرمين وخصوصا  
القتلة منهم قبل الموت ويعدن على السواء . صورن مجنحات ، بشعور  
نافرة تلبسها افاع متلوية وفي مخيلة الاقدمين كن ( يتصفن بالشهامة  
والرحمة ) .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

\* مارك شاغال Marc Shagall - رسام ، كرافيكى ، ونحات فرنسي  
من اصل روسي ، ولد سنة ١٨٨٧ في بلدة ( فيتسبك -  
Witesbk ) التي ورد ذكرها في متن النص ، درس في اكااديمية  
الفنون الجميلة في ( بيترسبورغ ) . في العام ١٩١٠ سافر الى باريس  
حيث عقد علاقات عديدة مع رسامي وشعراء الطليعة هناك . قضى  
فترة ١٩١٤ - ١٩٢٢ في روسيا وكان المفوض عن الفنون الجميلة  
في فيتسبك ، وهناك أسس مدرسة للفنون . بعد مغادرته الاتحاد  
السوفييتي في ١٩٢٢ أقام في باريس . وفي مدينة ( Niep )  
يوجد متحف يضم أعماله الفنية . في أعماله يمتزج الواقع بالحلم ،  
والفنائية الهادئة بالسخرية ، استفاد كثيرا من الفولكلور الروسي ،  
خاصة في أعماله الاولى . يقترب عالمه من السوربالية .



\* إيفور سترافينسكي Igor Strawinski - ( ١٨٨٢ - ١٩٧١ )  
موسيقي وقائد اوركسترا روسي الاصل . ولد في مدينة بيتربورغ  
التي غادرها بعد الحرب العالمية الثانية الى الولايات المتحدة  
الامريكية حيث اقام فيها حتى مماته في نيويورك . رغم ما يعتقد  
بعض النقاد بأن تطور أسلوبه يشبه أحيانا الحبراء بتلونها ، الا أن  
سترافينسكي في الواقع لم يتغير في أسلوبه ولا في موسيقاه المتأثرة  
بالجاز . لغته الموسيقية غنية ومتنوعة ومن بين أهم أعماله نذكر  
( سيمفونية المزامير - ١٩٣٠ ) ، و ( Canticum Sacrum ١٩٥٦ ) .  
له تأثير واسع على الجيل الموسيقي الجديد ، كما ويعتبر أحد كبار  
الموسيقيين في القرن العشرين .

\* جيسواف ميوش Gjesaw Miosz - شاعر وناقد أدبي وروائي  
ومترجم ( يحمل الجنسية البولندية والأمريكية ) ، ولد في ليتوانيا  
في العام ١٩١١ . يجتاز أحد كبار شعراء بولندا الأحياء وأكثرهم  
شهرة . سنة ١٩٨٠ حاز الشاعر على جائزة نوبل للأدب وقد  
ترجمنا بعضا من قصائده للعربية في حينه وتجذون أربع قصائد  
قصيرة مرفقة مع هذا النص . أثناء الحرب العالمية الثانية عمل في  
الحركة الثقافية السرية المناهضة للاحتلال النازي ، وحينئذ عرف  
بأفكاره اليسارية التي هجرها أواخر الأربعينات تماما معلنا انتقاده  
الشديد للستالينية وللشيوعية عموما ، متوجا ذلك بكتابه الشاعرين:  
« العقل السجين » ( ١٩٥٣ ) و « استلام السلطة » ( ١٩٥٣ ) .

انخرط ميوش أواخر عام ١٩٤٥ في السلك الدبلوماسي حيث عمل  
مستشارا ثقافيا لبلاده في الولايات المتحدة الأمريكية أولا ، وفيما  
بعد شغل نفس المنصب في باريس منذ سنة ١٩٤٩ ( اقام في باريس

## □ عن النفس □

مرتين بفضل منحة علمية الاولى في ١٩٣١ والثانية في ١٩٣٤ -  
١٩٣٥ ) . في العام ١٩٥١ رفض العودة الى بلاده حيث بقي في باريس  
يعتاش من كتاباته الادبية . في سنة ١٩٦٠ دعي لالقاء محاضرات  
عن الادب البولندي والسلافي من قبل جامعة بركلي في كاليفورنيا ،  
ولم يعد منها ، اذ بعدها بسنة عين استاذاً للغات والآداب  
السلافية . له عشرات المؤلفات شعراً ونثراً وترجمة وتقدماً ، من بين  
أهم دواوينه تجلدر الإشارة الى : « النجاة » ( وارسو ١٩٤٥ ) ،  
« الضوء اليومي » ( وارسو ١٩٥٣ ) ، « مدينة بلا اسم » ( ١٩٦٩ )  
و « اتى تشرق الشمس واتى تغيب » ( ١٩٧٤ ) . يكتب مقالاته  
باللغتين البولندية والانجليزية . تعلم الانجليزية والفرنسية والروسية  
والليتوانية . ترجمت العديد من أعماله الى جملة من اللغات الحية .

هذا المقال مستل من كتاب جيسواف ميوشنسكي « البحث عن  
الوطن » الصادر عن دار نشر « زنك » ( العلامة ) ، كراكوف ١٩٩٢ .

كل ما ورد في طيات النص بين قوسين يعود للمترجم ، باستثناء  
أسماء الاعلام والمدن .



# خمسة عتَاب في أدني

هنا عبود

محمد الدريس

جميلة حقاً هي مقالتيكم « ماهية الأدب بين الحقيقة الكامنة والاشكالية الظاهرة » ، التي تصدرت ملف مسائل الأدب من العدد التاسع والسبعين من مجلة الآداب الأجنبية ، وهي أيضاً محاولة طموح للإجابة عن السؤال العصي المستعصي : ما هو الأدب ؟ ولئن كنت معجباً بروح المقالة وفحواها العام ، فإن لي بعض الملاحظات حول بعض ما ورد فيها .

تقدم المقالة ، بلغة صريحة أحياناً وضمنية أحياناً أخرى ، تعريفاً محدداً للأدب لا أجد من المفيد هنا - لأسباب أبسطها لاحقاً - صوغه في جملة أو بضع جمل كما جرت العادة في صوغ التعريفات . وإنما أفضل ذكر الكلمتين المركزيتين في تعريفكم المذكور ، وهما « الأخلاق » و « الطبيعة » . وانطلاقاً من هاتين القاعدتين الجبارتين ، انبريتم للدفاع عن الأدب بحماسة وقوة تذكران بما فعل السير فيليب سدني وشيلي في « مرافعتيهما » الشهيرتين دفاعاً عن الشعر .

□ همسة غتاب في اذني حنا عبود □

وكما تعلمون ، ليس كافيا تحديد ما ينبغي أن ندافع عنه ، بل ينبغي أن نعرف أيضا ضد من ندافع عنه . وهنا أرى أن كثيرا من نبال دفاعكم النبيل عن الأدب قد أصابت « عدوا بريئا » هو العلم . وهذا ما جعلته موضوع الشطر الثاني من هذا المقال . أما في الشطر الأول فأسوق بعض الملاحظات حول أصراركم – والكثيرين من دارسي الأدب – على تحديد ماهية الأدب عينه . ولاعتبارات جدالية محضه ، سأنضم إليكم ، باديء ذي بدء ، في حملتكم الشعواء على العلم والموقف العلمي .

### ● ومن الطموح ما قتل

لئن كان مقالكم ، كما ذكرت ، طموحا في غايته وجميلا في سعيه إليها ، فاني أرى أن طموحه هذا – كطموح الكثيرين منا – قد أورده غير مرة موارد الردى ، وجعل بعضنا من « عبياته العذبة » و « الأدبية » يصب في طاحونة خصمه الهدام ، العدواني ، « العلمي » . جعل المسيح « الأدبي » يسير بقدميه وإرادته ، راضيا مرضيا ، الى صليبه « العلمي » . أما حنجتي على هذا ، ولماذا أحجمت منذ البداية عن تلخيص محاولتكم تعريف الأدب أو تحديد ماهيته ، فلاني أؤمن أن مجرد السعي لتعريف ظاهرة الأدب أو تحديدها ، هو مسمى « علمي » يستثير وسائل العلم وأساليبه . فمن طبيعة هذا أنه لا يستطيع التقدم نحو موضوعه إلا انطلاقا من مفاهيم محددة للعناصر والظواهر والقوانين المتعلقة بذلك الموضوع . ولو لم يكن الكيميائي ، مثلا ، على يقين من البنية الذرية لجزيء الماء ، لما استطاع المضي في بحث حول خصائص هذا العنصر وسلوكه . هذا أمر مفهوم بل ضروري طالما نحن جالسون تحت مظلة هذا الشيطان الذي سميتموه علما . لكن ما حاجة أهل الأدب له ؟ هل كان جهل شكسبير ،

مثلا ، بقواعد التأليف المسرحي عائقا امامه في مسيرته الاسطورية في الكتابة المسرحية ؟ أم هل منع الجهل بقواعد النظم والعروض شعراء الجاهلية من نظم معلقاتهم الخالدة ؟ ترى هل فكر المتنبي يوما بمأهية الشعر ؟ ونحن - قراء شكسبير وشعراء الجاهلية والمتنبي - ما حاجتنا الى نظريات أرسطو وعروض الفراهيدي ؟

أرى أن شغفنا بالتعريفات ، ولهائنا وراء تحديد ماهية الظواهر والأشياء ، ما هما إلا دليل على وقوعنا في شرك عدونا « العلمي » . أرى أنهما نتيجة غزو إبستمولوجي ما فتىء العلم يشنه على قلعة الأدب . ليس أدل على الهزيمة من استخدام مفردات الخصم ، ومفاهيمه ومنطقه واسلوبه . ربّ قائل : إذا كان أهل الأدب غيورين على قلعته ، حريصين على منعها ، فما الذي يمنعهم من محاولة بناء معرفة منهجية متعمقة بتاريخها وأسسها وأسوارها وأبراجها وساحاتها أو حتى أقبيتها ؟ رداً على هذا نقول أن المعرفة شيء والعلم ( بالمعنى الضيق والمسار الهدام للذين اتخذهما العلم في الغرب في القرون الماضية ) شيء آخر . المعرفة قيمة مطلقة لا جدال على خيريتها وجذواها - ولا يمكن أن يكون إلا بين المعتمدين أو غلاة اللادبريين . لكن المعرفة ، كغيرها من الغايات ، لا يسعى إليها عبر الفراغ ، وإنما على طرق ومساالك ومحاوَر ، ويحتاج قاصدها خرائط وأدوات وثيابا مناسبة . المنهج التجريبي empiricism - وهو عماد العلم الحديث - يسير الى غاياته على طرق معبدة ، مفضلا المستقيم منها على سواه ، وهذا امر منطقي ، فالمنهج لا يولد أمزلا عاريا ، وإنما يأتي حاملا معه كل عدته وعتاده . وبهذا المعنى ، فإن المنهج التجريبي منسجم منطقيا مع نفسه . لكن هل يعني انسجامه هذا مع نفسه أنه الطريق الوحيدة الفريدة الى فردوس المعرفة ؟ هل يؤهله هذا لأن يكون

□ همسة عتاب في الذي هنا عبود □

( بروميثيوس ) البشرية ؟ أم تراه يكون لها ( فرانكشتاين ) \* حديثا ؟  
هل وضوح طرقاته واستواؤها ، وطمانينة السير عليها يجعلها بديلا عن  
الطرقات الأخرى التي يسلكها الشعراء والفلاسفة والأنبياء الى غاياتهم ؟

لنعترف بأن الانتصارات التي حققتها العلوم التجريبية في القرون  
الآخيرة ، والمسار الذي دُفعت به انجازاتها النظرية والتطبيقية على أيدي  
أرباب الصناعة ورأس المال وتجار الحروب ، جعلت يدها هي العليا في  
هذا العالم ، جعلت الشارع المعبد يلتهم ضفة النهر ومجرى السيل  
ومسالك الرعيان ، أجبرت معظم أهل الفن والفكر على السير في ركاب  
« العالم » . أما الأنبياء فقد صلبوا مرة أخرى ، لكن على جدران المتاحف  
هذه المرة ! وقد لا يكون مصير الشعراء ، والحال كذلك ، خيرا من مصير  
أسلافهم الأنبياء .

هل يستطيع أهل الفن أن يتعمقوا بالمعارف المتصلة بفنونهم ، دون  
الوقوع في شرك أعدائهم ؟ بكل تأكيد . لكن الشارع المعبد لا يصلح للشعر ،  
لأنه يوصله للمتحف أو المحرقة أو الصليب . الشارع المعبد لم يخلق  
للسير على طرق معبدة . إن مجرد انهماك أهل الأدب وانغماسهم حتى  
آذانهم في جدل حول ما يسمونه « ماهية الأدب » يعني أنهم سائرون على  
طريق أعدائهم ، طريق لا توصلهم إلا الى حتفهم وانقراض نوعهم . فالأدب

---

● ينهمك فرانكشتاين Frankenstein في رواية ماري شيلي التي تحمل اسمه ،  
ينهمك في مخبره « العلمي » انهماكا يؤدي الى الترابه عن الواقع والحياة ، ويتمكن  
في النهاية من تحقيق حلمه « البروميثي » في صنع الحياة مخبرا ، لكن المخلوق -  
الوحش الذي استطاع فرانكشتاين تخضيره مخبرا ، سرعان ما ينقلب على صاحبه  
وعلى العالم والناس من حوله ، نأشرا الموت والدمار . ومنذئذ أصبح فرانكشتاين  
ومخلوقه هذا رمزا للعلم وقد انقلب على الإنسان مونا ودمارا .

الباحث عن « ماهية الأدب » كالمؤمن الباحث عن « ماهية الله » . للعالم أن يبحث عن ماهية المادة ، مثلا ، فيبحث هذا مفيد له ولعلمه ، أما أن يقلده الأديب أو دارس الأدب ، فيطرح على نفسه ، وعلى قرائه وأبناء صناعته ، أسئلة مستوحاة من طرائق أهل العلم ، فهذا يعني إذعانا لسلطانهم وتبعية لقولاتهم واستسلاما لأرادتهم : هذا هو الانتحار . ما أشبه الدارس الأدبي الذي يحاول تفسير قصيدة ، مثلا ، بتحليلها إلى عناصرها ( مفردات ، أسلوب ، قافية ، وزن ، خيال .. الخ ) - ما أشبهه برياضي وهو يحلل عددا إلى عوامله الأولية ! صحيح أن دراسة «عناصر» العمل الأدبي مفيدة وضرورية ، لكنها لا تضمن ، ولا يمكن لها أن تضمن لصاحبها النجاح في تحديد قيمة العمل الذي بين يديه ، فقيمة هذا العمل ، لاسيما إن كان عظيما ، عسية على التحليل ، تماما كما أن تشريح إنسان يتيح لنا معاينة أعضائه وأجهزته ويزودنا بحقائق هامة حول وضعه الصحي ، لكنه لا يتيح لنا معرفة شيء عن روحه . فموقع القيمة النهائية للعمل الأدبي الجيد من العمل ككل ، كموقع الروح من الإنسان ككل ، لا شيء سوى أن العمل الأدبي العظيم هو أرقى وأعقد ثمرات روح الإنسان . ومن حاول تحديد قيمة ذلك العمل عن طريق تحليل «عناصره» العينية ، كمن حاول القبض على حقيقة الروح عن طريق تشريح الجسد الذي تسكنه . التحليل وسيلة لا تخب في العلوم ، لكنها قاصرة في دراسة الأدب أيضا تقصير .

لكن هذا كله لا يعفينا من الإجابة عن السؤال الذي اترناه قبل قليل : إذا كانت الطريق المعبدة غير صالحة لأهل الفن ، فاي الطرق يسلكون لتعميق معرفتهم بفنهم ولتعريف الآخرين به ؟ الجواب ببساطة : كما أن طرق أهل العلم من صميم علومهم ومناهجها ، ونظرات الأنبياء وبياناتهم من صميم نبوتهم ، كذا ينبغي على أهل الأدب أن يدرسوه

□ همسة عتاب في اني حنا عبود □

ويتحدثوا عنه بلغته ومنطقه هو ، لا بلغة ومنطق اعدائه . وإذا كان للادباء مذاهب في ابداع فنهم ، فانهم قادرون دوما على وصفه والحديث عنه بلغة وطرائق مستقاة من الينابيع ذاتها التي استقوه منها . اوليس هذا ما فعله ووردزورث ، مثلا ، في حديثه عن طبيعة الشعر ودور الشاعر ، حين يقول فيه :

هو اعظم (من سواه) معرفة بالطبيعة البشرية وفهما لاعماقتها ..  
هو امرؤ\* راض عن عواطفه ومراميه .. هو اعظم من سواه  
فرحاً بروح الحياة الذي فيه ، يفرحه التأمل فيما يتجلى  
في الكون من عواطف ومرام تشبه ماله ، ويتوق الى خلقها  
حيثما افتقد وجودها(١) .

ثم لا يلبث ان يضيف بصوت لا يخلو من برق ورعد :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هو صخرة الدفاع عن الطبيعة البشرية ، يرفع لواءها ويصون  
مقدساتها ، وينشر حيثما كان بذور الترابط والمحبة . وعلى  
الرغم من اختلاف التربة والمناخ ، واللغة واساليب العيش ،  
والقوانين والعادات - على الرغم مما طواه النسيان بصمت او  
حطمه الانسان بعنف - يؤلف الشاعر بالعاطفة والمعرفة بين  
مختلف امصار الامبراطورية الانسانية ، تلك الامبراطورية  
الشاسعة التي حدودها حدود الأرض كلها ، وعمرها الزمن  
كله . (٢)

ليس هذا - وهو ترجمة على أي حال - شعراً . لكن قائله استخدم  
في الحديث عن الشعر والشعراء لغة شعرية ومنطقاً شعرياً ووظف خياله



□ هسة عتاب في الذني حنا عبود □

وحدسه الشعريين للتعبير عن موقف شعري . اما كيف هذا ، فأتارك  
الاجابة للدكتورة بثينة شعبان ، التي تقول في تعليقها على اقوال  
ووردزورث المقتبسة اعلاه :

إن إكثار ووردزورث من المفردات الدالة على الطبيعة ونشاطها  
يوحي بمقارنة ضمنية بين الشاعر والطبيعة من حيث شمولية  
الفعل والقدرة على الخلق . (٣)

وقد سمحت لنفسني إضافة الخط الذي ترونه تحت كلمتي الشاعر  
والطبيعة في هذا الاقتباس لانهما **توجزان** ببلاغة وإحكام : (١) فحوى  
مقالكم المذكور كما أفهمه ، لاسيما في توكيده على ارتباط الادب بالطبيعة  
ونواميسها ارتباطا عضويا و (٢) فهم ووردزورث نفسه لطبيعة الشعر  
ووظيفته و (٣) مذهبه ، لا في كتابة الشعر وحسب وإنما في الكتابة عنه  
ايضا ، ناهيك عن (٤) إدراك الباحثة المذكورة لهذين الامرين الآخرين  
ومصادقتها الضمنية عليهما .

هذا واحد من طرق شتى يستطيع بها الادباء التعبير عن فنه  
وصنعتهم ، ولكن هناك ، الى جانب الادباء المبدعين ، فيلقا من دارسي  
الادب والنقاد ، فاي الطرق يسلك هؤلاء للوصول الى غاياتهم ؟ ليس  
هناك طريق من الطرق المتاحة للعقل البشري محرمة او محظورة على  
هؤلاء او غيرهم من المهتمين بالادب او بسواه ، فلا الطريق المعبدة بحد  
ذاتها سيئة ( مأخذنا عليها انها ضيقة ، ومأخذنا على هوانها ، انهم  
لا يطرئون او يرون سواها ) ، ناهيك عما لا حصر له من المسالك والمسابر  
والمحاور والمعارج التي طرقها اقدمونا ( كالجاحظ والجرجاني ) ومحدثونا

( كطه حسين ومارون عبود ) والغريبيون من سائر العصور ( هوراس ، السير فيليب سدني ، شيلي ، كولردج ، ماثيو ارنولد ، ت. س. إليوت ، نورثروب فراي وسواهم ) . ليس هناك ما يمنع من استخدام اساليب اهل المنطق من استدلال واستقراء ومحاكمة ، واساليب اهل العلم من تحليل وتركيب ، وملاحظة وعزل ومعاينة ومقارنة واستنتاج وتصنيف . لسننا ضد المجهز والبوصلة وميزان الحرارة والمعادلات واثاييب الاختبار ، طالما نحن واعون أن هذه الامور كلها من الادوات المتاحة لنا في سعينا لغاياتنا ، لكنها لا تكفي ولا تضمن وصولنا اليها . الشارع المعبد موجود قبل نيوتن ودارون واينشتاين ، ولم يطره احد كما طرعه ارسطو ، حتى في كتابة مؤلفه الادبي الشهير فن الشعر ، فماذا كانت النتيجة ؟ كانت النتيجة أن اعتماده على الطريق المعبدة وحدها جعل مؤلفه المذكور خاليا من روح الادب خلوة خلية تحت المجهز من الحياة . ارسطو يتحدث عن الادب بلغة العالم واساليبه ، ولا يأخذ لنا على هذا طالما انه لم يكن ادبيا او ناقدا لكن فيلسوفا وعالما عاش في مناح حضاري يسمح للعلماء والفلاسفة - بل يطالبهم - بتعدد معارفهم واتساعها .

نحن في دراسة الادب ، كما في الحياة ، نحتاج طرقا المعرفة كلها ، سهلها ووعرها ، دانيها وقاصيها ، طارفيها وتليدها ، فلا المنطق يغني عن الخيال ، ولا التحليل يغني عن التأمل ، ولا المعاينة المباشرة يغني لها أن تلغي الحدس أو الاستبصار insight ، والقائمة اطول من أن يحيط بها قلم . ترى ما معنى امتعاض دارون وقلقه من تلاشي قدرته على تلوق الشعر ، وهو في خضم انشغاله بـ « انواع » هـ و « اصل » هـ ؟ لقد ادرك هذا العالم الفذ - بالحدس - أن ايغاله بالسير على الطريق المعبدة وحدها أفقده القدرة على طرق المسالك الأخرى . وبالحدس أيضا ، ادرك أن هذه الخسارة فادحة ، وأن تلك المسالك الأخرى لا تقل أهمية له

— وهو العالم لا الأديب — عن الطريق المعبدة التي أسلمت ساقيه لها بهمة وداب نادرين . لا ريب في أن التزامه بقضية الحقيقة كان فوق التزامه بآطروحات علمه ومقولاته وحتى النتائج التي سيوصله اليها في نهاية المطاف . نظر الى الشعر تحت مجهر العلم فرآه مستخاً أشوه تافها ، فلم يفرح ويصفق مثلما فعل بعض سابقيه وكثير من لاحقيه ، وإنما جزع وقلق ، وارتاب بمجهره وربما بعينييه ليقينه اللاتجريبي ، اللاوضعي — الغيبي ، إن شئت — بأن الشعر لا يمكن أن يكون في الواقع كما رآه في مخبره .

هو ذا ايضا ما يفسر اهتزاز قلعة الدين لدى انفجار قنبلة اصل الانواع . لم تكن التصدمات التي أصابت تلك القلعة نتيجة خلل هندي او معماري فيها ، وإنما نتيجة لوضعها هي الأخرى تحت مجهر الداروينية — الطبيعية أولا ، وتغريغاتها الاجتماعية لاحقا .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

### ● ومن الحب ما ظلم

ولئن أبى علينا إيماننا بالشعر وحبنا إياه الاعتراف بصورته تحت مجهر العلم ، فإن العدل يقتضي منا أيضا ألا ننظر الى العلم بعيني الشعر . فمن أمضى ليلة قمراء وهو يسامر غديرا لاهيا في احضان الجبال ، ثم نظر فجأة الى طريق معبدة في السهل أو الوادي ، فقد لا يحسبها حينئذ غير ثعبان أسود !

أي: موقف علمي يقول : « إن اجتثاث نصف الغابة يعني دخلا وفيرا . » ؟ ( ص ١٢٣ ) يقول العلم حقا : « اقتل مئة ألف عربي تحصل على برميل نفط » ؟ ( ص ١٢٣ ) . كم تمنيت لو وضع أستاذنا عبارة « موقف علمي » بين هلالين أو فاصلتين مقلوبتين ، إذا لفهمت أنه لا يتحدث

□ همسة عتاب في اذني حنا عبود □

عن الموقف العلمي عموماً ، وانما عمن يتخذونه مطية لأغراضهم الوحشية والآنانية والعدوانية . اقول هذا ليقيني بأنه لا يمكن لمثله - وهو شامة كريمة على خد شامنا - أن يكون قد عنى بقوله ذاك العلم والموقف العلمي على سبيل الإطلاق ، أي انه ضد العلم وضد الموقف العلمي ، وأنهما مسؤولان عن تدمير البيئة وتقتيل البشر . لكنه لا يلبث أن يقول في الصفحة التالية :

إن الأديب اليوم يعرف أن التصور الأدبي هو تصور اسطوري ويعرف أن العلم قدّم تصوراً آخر . ولكنه يختار التصور الأدبي ، ويكافح التصور العلمي ، فالمسألة ليست مسألة خطأ أو صواب ، بل مسألة أخلاق ، مسألة الحفاظ على الانسجام بين الإنسان والطبيعة . وعندما يتصارع التصور العلمي لأهداف التصور الأدبي فإن الأدب سوف يكون من أشد المناصرين .  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com> ( ص ١٢٤ )

لا ريب في أن استاذنا مصيب في توكيده اخلاقية الأدب وخيريه ما يسميه حيناً بالموقف الأدبي وحيناً آخر بالتصور الأدبي . غير أنني مرتاب بالتضاد التناحري الذي ينصر على وجوده بين هذا الموقف أو التصور وبين نظيره العلمي . وعوداً على بدء أقول : لو وضع عبارة « التصور العلمي » بين هلالين صغيرين ، أو حدها باضافة كلمة « السائد » ، مثلاً ، أي لو قال « التصور العلمي السائد » و « الموقف العلمي السائد » لما كان هناك ما يستوجب التعليق أو الاعتراض . فهناك فعلاً تضاد جذري بين العلم السائد والأدب . أما أن نقول ان هناك تضاداً جذرياً بين العلم والأدب ، هكذا على سبيل الإطلاق لا الحصر ، فأراه تعميماً غير منصف للعلم أو نافع للأدب .

فالعالم شيء والموقف العلمي السائد الذي عناه المؤلف وصب عليه نصيباً محدوداً - جام غضبه الفيور على الأدب ، شيء آخر . ليس العلم مسؤولاً عن تدمير البيئة وإبادة بني البشر إيا كانوا . فالموقف العلمي السائد ليس ابناً شرعياً للعلم ، وإنما هو ثمرة اغتصاب العلم على أيدي قوى عالمية محددة نشأت وترعرعت على اغتصاب البيئة والانسان والحريّة ، والثقافات والشعوب والحضارات . كما ليست الحركة العلمية السائدة ، ومخالبها التطبيقية ، نتاجاً طبيعياً وحتماً لتطور العلم ، وإنما هي مجرد قناة آسنة دفعت بها نتائج الثورة العلمية التي شهدها الغرب في القرون الأخيرة . لا وجود لعلم محايد أو موضوعي إيديولوجياً أو سياسياً ، يمكننا ان نحمله تبعاً الوليات التي حلت بالبشرية والطبيعة . يظل العلم حيادياً ما دام في مهده ( اي ما دام يتعامل بالأسس والمسلمات والمفاهيم الأساسية ) - ولكنه ما ان يشب عن الطوق ( اي ما ان ينبري لصوغ مقولاته ووضع نظرياته وإيلاجها ميدان التطبيق ) حتى يخضع لثقافة ومصالح القوى الاجتماعية التي انتجته أو طورته . ان ثقافة الأقوياء ومصالحهم تغزو أنابيب الكيمائي ومعادلات الرياضي ومغانط الفيزيائي ، وسائر مراكز البحث العلمي في عواصمهم « الشمالية » ، تماماً كما تغزو أوطان الشعوب في ضواحي العالم « الجنوبية » ، وعقولهم وثقافتهم وسائر وجوه حياتهم العامة والخاصة\* .

يفعل الأقوياء بالعلم ، ما يفعله الانسان بعطايا الحياة في قول الشاعر:

\* انظر مختلف اعداد دورية Science as Culture ، التي تنشر دراسات ومقالات للاحرار والشرافاء من علماء العالم ، لاسيما الغربيين منهم ، تؤكد بالآرقام والوثائق عدوانية الحركة العلمية السائدة ووقوعها - بحثاً ومنهجاً وتطبيقاً - تحت هيمنة القوى المسيطرة على العالم سياسياً واقتصادياً .

□ همسة عتاب في الذي هنا عبود □

كلما انجب الزمان قناة ركب المرء للقناة سنانا

وبهذا المعنى ، يظل العلم حياديا « بريئا » ما دام « قناة » طرية ، ولكن ما أن يشتد عودها حتى يتنافس أصحابها – لاسيما الأقوياء منهم – على تتويجها بالسنان الذي يخدم مصالحهم ويزيدهم قوة وتوقفا على منافسيهم وضحاياهم .

ليس العلم هو الذي يقول : « اقتل مئة ألف عربي تحصل على برميل نفط » وإنما يقوله من لهم مصلحة في قتل العرب جميعا وسرقة نفعهم كله . والعلم لا يقول : « ان اجتثاث نصف الغابة يعني دخلا وفيرا » وإنما يقول العلم ان البيئة نظام متكامل من اساء الى احد عناصره اساء إليه كله ، يقول العلم في البيئة والطبيعة – والانسان قلبهما النابض – ما قاله نبي العرب في المؤمنين حين شبههم بجسد واحد « إن اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى » . العلم يقول ان ما من شجرة « قتلت » على ضفة العاصي أو في غوطة دمشق إلا واقشعرت لها ابدان التماسيح في حوض الامازون . وهل يقول « الموقف الادبي » غير هذا ؟ أين هو ، والحال كذلك ، ما قلتموه من تضاد بين موقف العلم وموقف الادب ، تضاد لا يحل إلا بانصياع أحدهما للآخر ؟

قد حملتم العلم وزر ما فعل به اعداء البشرية والطبيعة . .

والعلم والادب .



## المراجع

- 1 — William Wordsworth , Preface to the Sesond Edition of Lyrical Ballads , 1800 , The Poetical Works of William Wordsworth , 4 Vols ( Boston 1824 ) , I , P. 1XXX 1V .
- 2 — Ibid , P. 1XXX 1X .
- ٣ - بثينة شعبان ، الشعر والسياسة : شيلي وشعراء الحركة التشاورية ، ترجمة محمد ادريس ، الطبعة الأولى ، دار طلاس ( دمشق ١٩٩٣ ) ، ص ٨٢ .
- 4 — Science as Culture , Pub . qnarterly by Free Association Books , 26 Freegrove Road , London N7 9RQ .

---

# ساعة المطبخ

للكاتب الألماني المعاصر فولفغانغ بورشرت

ترجمة:

صلاح حاتم

---

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrj.com>

راوه من بعيد مقبلا نحوهم ، إذ أنه استلفت النظر . كان ذا وجه  
هرم ، لكنهم تبينوا من مشيته أنه كان بعد في العشرين .

جلس بوجه الهرم إليهم على المقعد الطويل . ثم أراهم ما حمل في  
اليـد .

قال : كانت هذه ساعة مطبخنا ، ونظر الى الجميع الذين جلسوا  
على المقعد الطويل في الشمس ، واحدا تلو الآخر . أجل ، لقد شرث عليها .  
إنها البقية الباقية .

---

Wolfgang Borchert : Die Küchenuhr

(\*) العنوان الاصلى :



## □ ساعة المطبخ □

امسك بساعه مطبخ مستديرة بيضاء الصحن ومسح بالاصابع  
الأرقام الملونة بالأزرق .

قال معتذرا : ليست بذات قيمة ، وأعرف هذا أيضا . كما انها  
ليست جميلة بصورة خاصة . ليس مثلها إلا مثل صحن طلي بمادة  
بيضاء . لكن الأرقام الزرقاء تبدو جميلة جدا ، كما أرى . وطبيعي أن  
العقريين من صفيح ، ليس إلا . كما انهما أصبحا معطلين أيضا . لا ،  
فالساعة عاطلة من الداخل . وهذا مؤكد لا ريب فيه . ولكنها لا تزال  
تدو كما كانت دائما . حتى لو لم تعد تعمل الآن .

صنع برأس الاصبع دائرة دقيقة على طول حافة الساعة المستديرة ،  
وقال بصوت خفيت : إنها البقية الباقية .  
فالذين جلسوا على المقعد الطويل في الشمس لم ينظروا إليه .  
احدهم نظر الى حذائه والمرأة نظرت الى عربة طفلها .

ثم قال احدهم : هل فقدتم كل شيء ؟

قال بسرور : بلى ، بلى . تصور ، كل شيء أيضا . إلا هذه هنا .  
إنها الشيء الباقي . ورفع الساعة مرة أخرى لكان الآخرين لم يروها بعد .  
قالت المرأة : لكنها لم تعد تعمل طبعاً .

لا ، لا . ليس هذا . إنها عاطلة ، وأعرف هذا جيدا . لكنها لا تزال  
كما كانت دائما : بيضاء وزرقاء . ثم أراهم ساعته مرة ثانية . ومضى  
قائلا بانفعال : أما الشيء الأجمل فلم أحكه لكم بعد على الإطلاق .

فالشئ الأجل سيأتي . تصوروا أنها توقفت على الثانية والنصف .  
الثانية والنصف بالذات . تصوروا هذا .

قال الرجل وهو يبط الشفة السفلى على نحو مهم : من المؤكد أن  
بيتك أصيب في الثانية والنصف . وكثيرا ما سمعت هذا . فحين تسقط  
القنبلة تتوقف الساعات . ويرجع هذا الى الضغط .

نظر الى ساعته وهز الرأس هزة استعلاء وظفر : لا ، أيها السيد  
العزيز ، لا ، أنت مخطيء في ذلك . ليس لهذا علاقة بالقنابل . ويجب  
الآن تحدث دائما عن القنابل . لا . في الثانية والنصف كان الأمر مختلفا  
كل الاختلاف . ولكنك لا تعرف ذلك . فالشئ المهم حقا أنها توقفت في  
تمام الساعة الثانية والنصف . وليس في الرابعة والربع أو الساعة .  
إذ أنني في الساعة الثانية والنصف كنت آتي الى البيت دائما ، أمي ،  
ليلا . وبصورة دائمة تقريبا ، في الثانية والنصف . وهذا هو الشئ المهم  
بالذات .

نظر الى الآخرين ، لكن هؤلاء كانوا قد أزوروا عنه بأبصارهم .  
فلم يجدهم . عندئذ نظر الى ساعته وأوما برأسه إيماءة الموافقة :

وطبيعي أنني أكون عندئذ جائعا ، اليس كذلك ؟ كنت اتوجه دائما  
الى المطبخ مباشرة . عندئذ كان الوقت الثانية والنصف بصورة دائمة  
تقريبا . وكانت أمي تأتي . وكنت أبذل جهدي لافتح الباب بهدوء ، وكانت  
تسمعي دائما . وحين كنت أفتش عن شيء للأكل في المطبخ المعتم كان  
النور يشتعل فجأة . ثم كانت تقف هناك متلفعة بسترتها الصوفية  
ومؤترزة بمندبل أحمر . حافية القدمين . دائما حافية القدمين . وإلى

## □ ساعة المطبخ □

ذلك كان مطبخنا مبلطا . وكانت تزرع بعينيهما لأن النور كان مبهرا جدا .  
ثم إنها كانت قد نامت . كما أن الوقت كان ليلا .

ثم كانت تقول : عدت فتأخرت الى مثل هذا الوقت . ولم تكن  
لتقول أكثر من ذلك : عدت فتأخرت الى مثل هذا الوقت . وكانت تعد  
لي العشاء الساخن وتتنظر إليّ كيف كنت أكل . وفي أثناء ذلك كانت  
تحك باستمرار قدما بالأخرى لأن البلاط كان باردا جدا . ولم تكن لتلبس  
حذاء قط في الليل . كانت تجلس إليّ طوال الوقت الى أن كنت أشبع .  
ثم كنت أسمعها ترفع الصحن من مكانها بعد أن أكون قد أطفأت النور في  
غرفتي . كانت الأمور تجري هكذا كل ليلة . وفي معظم الأحيان في الثانية  
والتصف . وقد وجدت أنه كان بديها جدا أنها كانت تعد لي الطعام  
المطبخ في الساعة الثانية والتصف ليلا . فقد وجدت هذا بديها جدا .  
لقد فعلت ذلك دائما . ولم تكن لتقول أكثر من : عدت فتأخرت كثيرا .  
لكنها كانت تقول هذا في كل مرة . وخطر ببالي أن هذا قد لا يتوقف  
أبدا . كان في نظري بديها جدا . فقد كان كل شيء هكذا دائما .

ران على المقعد الطويل صمت دام لحظة من الزمن . بعدئذ قال  
بصوت خفيض : والان ؟ ونظر الى الآخرين . لكنه لم يجدهم ، عندئذ  
تكلم الى الساعة ذات الوجه الأزرق السماوي المستدير : الآن ، الآن أعرف  
أنها كانت الجنة . الجنة الحقيقية .

ساد على المقعد الطويل صمت تام . بعدئذ سألت المرأة : وأسرّتك ؟

ابتسم لها مرتبكا : أي أنك تقصدين والدي ؟ أجل ، فقدتهما أيضا .  
كل شيء راح . كل شيء . تصوري . كل شيء راح .

## □ سامة المطبخ □

ابتسم ابتسامة ارتباك من واحد الى آخر . لكنهم لم ينظروا إليه .  
عندئذ رفع الساعة عاليا . وضحك . ضحك : ليس إلا هي هنا . هي  
البقية الباقية . والشيء الأجمل أنها توقفت على الثانية والنصف ، وليس  
في توقيت آخر . في الثانية والنصف دون كل المواقيت .

لم ينطق بكلمة بعد ذلك . لكنه كان ذا وجه هرم جدا . والرجل  
الذي جلس بجانبه نظر الى حذاءه . لكنه لم يرَ حذاءه . كان دائم التفكير  
بكلمة « جنة » .



---

# في الليل تنام الجرذان

للكاتب الألماني المعاصر : فولفغانغ بورشيرت

ترجمة : صلاح حاتم



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تشاءت النافذة الجوفاء في السور المنفرد تناؤيا بنفسجيا ملؤه شمس  
المساء المبكرة . وترقرقت سحابة غبار بين بقايا المداخل المنتصبة . واغفت  
صحراء الانقراض .

كان قد اغمض عينيه . وفجأة اشتد الظلام . لاحظ ان شخصا ما  
كان قد جاء ووقف امامه ، على نحو مظلم وفي خفوت . وخطر بباله : ها قد  
وجدوني . ولكنه عندما طرف بعينه قليلا لم ير إلا رجلين متسرولتين  
بسروال رث بعض الشيء . ووقفت هاتان امامه مقوستين الى حد ما .

---

Nrchts Schlafen die Ratten doch

(\*) العنوان الاصلي :

□ في الليل تنام الجردان □

واستطاع أن يرى من بينهما . وجروا على أن يرفع طرفه قليلا إلى الساقين  
المسرولتين وتميز رجلا متقدما في السن . كان في يده سكين وسله . وكان  
على أنامله شيء من التراب .

سأل الرجل : انت تنام هنا ، اليس كذلك ؟ وحط نظره على الشعر  
الكث . نظر يورجين بعينين طارفتين من بين رجلي الرجل إلى الشمس  
وقال : لا ، أنا لا أنام . يجب أن أكون يقظا .

وأوما الرجل برأسه : هكذا ، أمن أجل ذلك معك العصا الكبيرة  
هذه ؟

أجاب يورجين بجرأة : أجل ، وقبض على العصا .

— ولِمَ انت متيقظ ؟ ماذا تحرس إذا ؟

— هذا شيء لا أستطيع البوح به . . وشدد قبضتيه على العصا .

— انحرس مالا ، اليس كذلك ؟ أنزل الرجل السله ومسح السكين  
بقاعدة السروال جيئة وذهابا .

قال يورجين بازدياء : لا ، ليس مالا على الإطلاق إنه شيء آخر .

— وما هو إذا ؟

— لا أستطيع أن أبوح به . شيء آخر وكفى .

— دعنا منه إذا . وبالتالي فانا لن أقول لك أيضا ما عندي هنا في  
السله . وركل السله واطبق السكين .

□ في الليل تنام الجردان □

قال يورجين في استخفاف : استطيع ان احزر ما في السلة . طعام  
ارانب .

قال الرجل مندهشا : يا سلام ، اجل ! الحق انك ولد شاطر . كم  
عمرك ؟

— تسع سنوات .

— سبحان الله ، تسع سنوات إذا . وتعرف ايضا حاصل ضرب  
ثلاثة في تسعة ؟

قال يورجين : طبعا ، ولكي يكسب وقتنا اضاف : هذا سهل جدا .

ونظر من خلال وجلي الرجل ، ثلاثة في تسعة ، اليس كذلك ؟

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

سال مرة اخرى . سبع وعشرون . ها قد عرفت على الفور .

قال الرجل : هذا صحيح . ومعني من الارانب قدر هذا .

دور يورجين فاه : سبع وعشرون !

— في وسعك ان تراها . والكثير منها ما زال صغيرا . اتريد ؟

قال يورجين مترددا : لا استطيع . علي ان احرس .

سال الرجل : بصورة دائمة . وفي الليل ايضا ؟

— في الليل ايضا . بصورة مستمرة . ودائما . ورفع يورجين نظره

الى الرجلين المقوستين وهمس : منذ يوم السبت .

□ في الليل تنام الجرذان □

— ألا تذهب أبداً الى البيت ؟ يجب ان تتناول طعاما .

رفع يورجين حجرا . كان هناك نصف خبزة . وعلبة صفيح .

سأل الرجل : اتدخن ؟ امعك غليون ؟

قبض يورجين على عصاه وقال في استحياء ووجل : انا الف . . إني  
أكره الغليون .

— خسارة ، انحنى الرجل على سلته ، كان في إمكانك ان تلقي نظرة  
على الأرانب دون حرج . لاسيما الصفار . ولربما اخترت لك واحدا  
منها . لكنك لا تستطيع ان تترك مكانك هذا .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قال يورجين في أسى : لا ، لا .

تناول الرجل سلته وانتصب واقفا : يا للخسارة ، إذا كان لا بد من  
قائك هنا ، واستدار . عندئذ سارع يورجين الى القول : إذا لم تشر  
بي ، فانه بسبب الجرذان .

وتراجعت الرجلان المقوستان خطوة : بسبب الجرذان ؟

— أجل ، إنها تأكل من الأموات . من البشر . وتعيش هنا عليها .

— مَنْ قال هذا ؟

— معلوما .

سأل الرجل : اتحرس الآن الجرذان ؟



□ في الليل تنام الجرذان □

— لا ، لا احرسها هي ! ثم قال بصوت خفيض : بل اخي ، فهو هنا تحت . هنا . وأشار يورجين بالعصا الى الاسوار المتهدمة . لقد اصابنا منزلنا قبلة . وفجأة انطفأ النور في القبو . وهو ايضا . وبقينا نصبح . كان اصغر مني بكثير . لم يجاوز الرابعة . لا بد انه موجود هنا . فهو اصغر مني بكثير .

نظر الرجل من فوق الى الشعر الكث . ثم قال فجأة : ألم يقل لكم معلمكم ان الجرذان تنام في الليل ؟

همس يورجين : لا ، لم يقل هذا ، وبدأ فجأة متمبعا جدا .

قال الرجل : تبّاً له من معلم إذا لم يكن يعرف هذا . فالجرذان تنام حقا في الليل . ولا ضرر ان نذهب ليلاً الى البيت . ففي الليل تنام دائماً . إنها تنام حين يحل الظلام .  
<http://Archivebeta.Sakipin.com>

صنع يورجين بعصاه حفراً صغيرة في الانقاض .

قال في نفسه : ليست إلا أسرة صغيرة ، كلها أسرة صغيرة .

عندئذ قال الرجل ، وكانت رجلاه مضطربتين في اثناء ذلك : انعرف؟ سأطعم الآن ارنابي بسرعة . وحين تظلم الدنيا سأتي وأخذك . ولربما استطعت ان آتي لك بواحد ، واحد صغير أو ، ما رايتك ؟

صنع يورجين حفراً صغيرة في الانقاض ، ليست إلا ارناب صغيرة . بيضاء ورمادية ورصاصية . وقال بصوت خفيض : لا ادري ، إن كانت تنام في الليل حقا ، ونظر الى الرجلين المقوستين .

□ في الليل تنام الجردان □

وانصرف الرجل نازلا من فوق بقايا السور الى الشارع . قال من هناك : طبيعي ان على معلّمكم ان يحزم متاعه إذا لم يعرف ذلك ..

عندئذ نهض يورجين وسأل : إذا كان في الامكان ان احصل على ارنب ؟ فليكن واحداً ابيض ؟

صاح الرجل وهو ماضٍ في طريقه : سأحاول ، ولكن يجب ان تنتظر هنا طويلا . سأصحبك بعدئذ الى البيت ، لا تنس ؟ يجب ان اقول لوالدك كيف تبني زريبة ارنب . إذ عليكم ان تعرفوا هذا .

صاح يورجين : أجل ، سأنتظر . وعلى ان أحرس ايضا الى ان يحل الظلام . وسأنتظر بالتأكيد . وصاح : ما زال عندنا الواح خشبية في البيت . وصاح : خشب صناديق .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لكن الرجل لم يسمع هذا . فقد جرى برجليه المقوستين صوب الشمس . كان المساء قد صبغ الشمس بحمرة الشفق ، واستطاع يورجين ان يرى كيف شعّت من خلال الرجلين اللتين كان تقوّسهما شديدا . وتارجحت السلة في اضطراب جيئة وذهابا . كان فيها طعام للارانب . طعام اخضر للارانب ، وكان هذا رمادياً بعض الشيء من الانقراض .



---

# انت تذهب كثيرا إلى هيدلبرج

بقلم : هزيك بول  
ترجمة : د. حسن معلول

---



حين كان يجلس على طرف سريريه ، مرتديا بيجامته ، ينتظر نشرة أخبار منتصف الليل ، ويدخن لفافة حاول أن يجد متى افلت منه يوم الأحد هذا الرائق . فقد كان الصباح مشرقا وباردا كتلك البرودة التي تبدأ بأيار وتستمر حتى شهر حزيران ، ولكن الحرارة ارتفعت بعد الظهر، كان الطقس والضيء يذكرانه بأيام كان يتدرب كل صباح منذ الساعة السادسة وحتى الساعة الثامنة قبل أن يمضي الى مشاغله ، فامتطى دراجته وقادها خلال ساعة ونصف ، فوق الدروب خلال الضياع القريبة والحدائق العمالية والمناطق الصناعية قاطعا بها الحقول الخضراء والأشجار المورقة والحدائق والمقبرة الكبيرة حتى بلغ حدود الغابات التي تمتد خلف اطراف المدينة . كان يقود بسرعة فوق طرق اسفلتية ، ويوقت تسارعه

وسرعته ، ويقوم بمناورات دقيقة يبرهن لنفسه فيها انه ما يزال على احسن حالاته ، وانه يستطيع ان يجازف من جديد فيشارك بسباق للهواة ، وفي ساقبه كان فرح تدليل العقبات ونشوة العزم على العودة قريبا الى التمرين من جديد . فقد عجز عن تكريس وقت لذلك طيلة هذه السنوات الثلاث الماضية . فعمله والدروس المسائية وحاجته الى كسب بعض النقود والدراسة ... ولكن لم يبق إلا القليل وينتهي ذلك كله . عليه ان يتفق غدا من كرونسور جيلر وليس من شك انه سيتفق معه .

بعد التمرين ، تعارين جسدية على بساط غرفته ثم دوش و ثياب نظيفة وخرج من المدينة بسيارته قاصدا منزله والديه ليتناول طعام الصباح عندهما . قهوة وخبز محمص وزبدة وبيض طازج وعسل والمصطبة التي كان أبوه قد اضافها الى المنزل الصغير ، ومشربية النافذة - هدية كارل - وصبيحة يوم سخن هواؤه قليلا قليلا وآراء والديه القائمة والمشجعة : ها قد نجحت الآن تقريبا ، ها أنت ستنجح قريبا . قالت امه قريبا وقال أبوه تقريبا . ورجوعهما الدائم هذا المستمر الى قلق السنوات الماضية الذي لم يتعابا عليه والذي تقاسماه معا . لقد كان بطل هواة المنطقة ، وكهربائيا منذ نجح في الامتحان البارحة ، كان قلقهما الحبيس يتحول الى كبرياء كما هي عادة الشيوخ ، والأسئلة ذاتها التي يطرحانها عليه دائما : كيف تقول كذا وكذا باللغة الاسبانية ؟ وجزرا ؟ وسيارة ؟ وسماء المساء وطعام المساء ؟

وما كان اشد فرحتهما حين عزم على البقاء ليتناول معهما طعام الغداء وحين دعاهما للمجيء الى غرفته في المدينة يوم الثلاثاء للاحتفال بنجاحه . وامتنى الأب بسيارته ومضى يشتري مرطبات مثلجة ، ورضي هو ان يحتسي فنجان قهوة آخر رغم انه سيشرّب من جديد عند أهل

كارولا بل ورضي أن يحتسي قدحا من خمر الكيرش ، وتحدثت معها عن  
أخيه كارل وعن زوجته هيلدا وطفليهما ايلك وكلاوس . وكانوا متفقين  
بأنه قد أسست تربيتهما، فكل هذه الامتعة والثياب والمسجلات الصغيرة . .  
وهذه التنهيدة الراضية بين جملتين : ها قد نجحت الآن تقريبا ، ها أنت  
ستنجح قريبا ولكن هذه « التقريبا » وهذه « القريبا » اثارنا أعصابه ،  
فلقد نجح ، وليس عليه إلا أن ينجح لقاءه غدا مع كرونسور جيلر الذي  
كان دائما في صفه . وكان قد نجح حين درّس الاسبانية في الجامعة  
الشعبية وحين علمت الألمانية في دروس المساء للاسبانيين .

وفيما بعد ساعد أباه في تنظيف السيارة ، وأمه في نزع الأعشاب  
الرديئة ، وحين استأذنهما بالانصراف اتته أمه من برّادها بجزر وبأوراق  
سبانخ وبكيس ملؤه كرز كانت قد حفظته بفلافه ، ووضعت كل ذلك في  
علبة حافظة للحرارة يسهل حملها وأرغمته على انتظارها ربّما تقطف  
له من حديقته بعض زهور التوليب هدية لأم كارولا ، وفي أثناء ذلك  
تفحص الأب عجلات السيارة ثم أدار محركها وأصغى الى هدبره بتوجس  
ثم اقترب من شبك السيارة المخفوض وسأله :

— أما تزال تذهب غالبا ، كعادتك ، الى هيدلبرج ؟ عن طريق  
الآوتوستراد ؟

ولكن السؤال كان موجها الى شبك السيارة المتداعية بعض الشيء  
والتي تقطع مرتين في الاسبوع وأحيانا ثلاثا هذه الكيلومترات الثمانية :

— هيدلبرج ؟ نعم ، إني أذهب إليها مرتين أو ثلاثا كل اسبوع ،  
ولن اشتري سيارة مرسيدس غدا !.

— آه . نعم . سيارة مرسيدس ، لقد ذكرتمني ، رجل الحكومة ،

من وزارة الثقافة على ما اعتقد ، لقد طلب الي البارحة من جديد ان  
انفحص سيارته المرسيديس ، انه يصر على الا يخدمه احد غيري . .  
ما اسمه ؟

- كرونسور جيلر ؟

- نعم ، هو بذاته ، رجل حسن ، بل وأقول بدون مزاح بأنه رجل  
ذو اناقة واضحة !.

ثم جاءت الأم بباقة الزهور وقالت :

- أحملك سلامي لكارولا ، ولوالديها طبعاً ، سنلتقي يوم الثلاثاء .

واقترب الأب قبل ان يدير محرك السيارة وقال :

- لا تكثر من الذهاب ، كما تفعل ، الى هيد لبرج بسيارتك  
المحطمة هذه .

لم تكن كارولا قد عادت حين بلغ منزل عائلة شولت بيبرنج . كانت  
قد اتصلت بالهاتف وأعلمتهم بأنها لم تنه تقريرها ، وطلبت إليهم الا  
ينتظروا مجيئها لاحتساء القهوة .

- ٢ -

كانت المصطبة اوسع ومشربية النافذة رغم تقادمها اكبر . كل شيء  
كان آنقاً حتى تأكل اثاث الحديقة الذي لا يكاد يبين ، والعشب الذي  
يندفع بين صفوف البلاط الاحمر كان يشير أعصابه ويفضبه كما كانت

□ انت تلعب كثيرا الى هيدلبرج □

تغضبه الثثرة المضجرة خلال مظاهرات الطلبة . كان هذا النوع من الامور ، وكذلك الثياب موضوع نزاع بينه وبين كارولا . فقد كانت توبخه دائما لانه يرتدي ثيابه بطريقة مفرطة في التقليد ، ومبالغة في البورجوازية . وتحديث مع ام كارولا عن حديقة الخضار ومع أبيها عن رياضة سباق الدراجات ووجد قهوتهم اسوأ مذاقا من قهوة اهله ، وحاول أن يسيطر على اعصابه النائرة كي لا تستحيل الى غضب فقد كانوا اشخاصا لطيفين حقا ذوي افكار متقدمة قبلوا به دون اية افكار مسبقة وعلى نحو رسمي إذ اعلنوا خطبتهما على صفحات الجرائد . وهو يحبهم كثيرا منذ ذاك ، ويجب امها كذلك مع أن تعبيرا المفضل - هذا شيء فائن - كان يشير اعصابه في البداية ، ثم دعاه الدكتور شولت بـبرنج ، وكان محرجا بعض الشيء على ما بدا له - الى اللحاق به الى كاداجه حيث عرض عليه الدراجة التي اشتراها منذ وقت قريب والتي كان يقوم عليها بدورات حول الحديقة العامة وحول المقبرة القديمة صباحا . اننا دراجة تبلغ الاعجاز ، وأشاد بها باعجاب خالص من الغيرة ، ثم امتطأها لي تجربها بدوره حول الحديقة وشرح لشولت بـبرنج دور العضلات في الساق ، فقد تذكر أن أعضاء النادي من الشيوخ كانوا أكثر ما يتألمون من تشنج الاعصاب ، وحين نزل عن الدراجة وأسندها الى جدار الكاراج سأل شولت :

- برايك ، كم يلزمني من الوقت لأذهب بدراجتي المعجزة - كما تسميها - من هنا وحتى ... ولثقل هيدلبرج ؟

كان السؤال يبدو عارضا وبريئا ، خصوصا وأن شولت اضاف :

- والحق انني درست في هيدلبرج ، وكان لي آنذاك دراجة أيضا ، وكنت اقضي في الذهاب ساعتين ونصفا تقريبا ، وكنت في عنفوان شبابي !

□ انت نذهب كثيرا الى هيدلبرج □

وابتسم ، كان حقا سليم الطوية ، وتحدث عن اشارات المرور ،  
وازدحام الطرق بالسيارات وانسدادهما وعما لم يكن موجودا بعد في أيامه  
تلك . كان يحتاج ، إن اخذ سيارته ، الى خمس وثلاثين دقيقة ليصل  
الى مكتبه ، وقد جرب ذلك ، وثلاثين دقيقة إن اخذ دراجته :

- وانت ، كم تحتاج من الوقت ، ان اخذت سيارتك ، لتبلغ  
هيدلبرج ؟

- نصف ساعة .

ولأنه تحدث عن السيارة يثبت أنه لم يذكر هيدلبرج عرضاً ، وفي  
تلك اللحظة وصلت كارولا ، لطيفة كماداتها ابداً وجميلة كماداتها وشعشع  
الشعر بعض الشيء . كان من الظاهر انها ميخة حقاً تعجباً .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وليس يعرف معرفة يقينية الآن ، وهو يجلس الى طرف السرير وفي  
يده لفافته الثانية لم يشعلها بعد ، ان كان توتر أعصابه قد استحال غضبا  
فانتقلت عدواه إليها او انها هي التي كانت متوترة الأعصاب وغاضبة فوق  
ذلك عليه . لقد قبلته طبعاً ولكنها همست له في الوقت نفسه بأنها لن  
ترافقه ، ثم تحدثا عن كرونسور جيلر الذي كان قد أشاد بمزاياه كثيراً ،  
ثم تحدثا عن المناصب الشاغرة ، وعن حدود المقاطعة ، وعن رياضة سباق  
الدراجات ، وعن التنس ، وعن اللغة الاسبانية وتساءلا ان كان سيحصل  
غداً على واحد أو اثنين ، وهي لم تحصل على ثلاثة إلا بشق النفس<sup>(١)</sup> ،  
وحين دعي للعشاء تعلل بأنه متعب ، وبأن بعض الأشغال تنتظره ، فلم

---

١ - ان علامات الوظائف في المانيا تتراوح بين واحد وهي افضلها وخمسة وهي اردؤها .



□ انت تذهب كثيرا الى هيدلبرج □

يلح احد . كان الهواء قد ابترد على المصطبة فساعد على ادخال الكراسي والصحون الى المنزل ، وحين رافقته كارولا حتى السيارة قبلته فجأة بعنفوان ، والتصقت به تقول :

— انت تعرف انني احبك ، انني احبك كثيرا . انا اعرف انك انسان ممتاز ليس لك إلا عيب واحد ، عيب صغير واحد ، هو انك تفرط في الذهاب الى هيد لبرج .

وعادت مسرعة نحو المنزل ، وهزت يدها مودعة ، وأرسلت إليه قبلات في الهواء وابصر في مرآته العاكسة إنها ما تزال على عتبة البيت تلوح بيدها بقوة .

لا يمكن ان يكون ذلك من باب الفيرة ، فكارولا تعرف حق المعرفة انه كان يذهب عند ديجو وتيرزا ليساعدهما على ترجمة عروض العمل وعلى ملء الاوراق الرسمية والاستمارات وأنه كان يكتب لها اقتراحات العمل ، ثم يضر بها على الآلة الكاتبة ، وكل ذلك موجه لبوليس الا جانب وللأجهزة الخاصة وللنقابة ، وللجامعة ، ولمكتب العمل ، وغاية كل ذلك هي تأمين امكنة في المدرسة أو في روضة الاطفال أو الحصول على اعانة مالية ، أو على بعثة أو على ثياب أو اقامة في منازل الاستجمام . كانت تعرف كل المعرفة ما كان يفعله في هيد لبرج ، فلقد رافقته الى هناك مرات ، ونسخت على الآلة الكاتبة بحماس ، وأظهرت معرفة مذهشة بالمصطلحات الادارية ... بل ولقد رافقت تيرزا احيانا الى السينما أو الى المقهى ، وحصلت من ابيها على نقود اسندوق معونة التشيليين .

— ٣ —

وعوضا عن العودة الى منزله ذهب الى هيد لبرج ولكنه لم يجد ديجو ولا تيرزا ولا راوول صديقهما ، فعاد ادراجه فعلق بازدحام الطرق،

□ انت تلعب كثيرا الى هيلديج □

وحوالي الساعة التاسعة مر عند اخيه كارل الذي جلب زجاجات جمعة من البراد بينما كانت هيلدا زوجته تعد بيضا مقلبا ، وشاهدوا معا تحقيقا تلفزيونيا عن دورة سويسرا حيث ظهر فيها ايدي ميركيس بمظهر المتسابق الرديء ، وحين ودعهما اعطته هيلدا كيسا من الورق ممثلا بشباب اطفال قديمة ، لهذا التشيلي الجميل واللطيف ولزوجته .

واخيرا حانت ساعة نشرة الاخبار ، ولكنه لم يلق إليها اذنا واعية وفكر بالجزر وبالسبانخ وبالكرز الذي نضده في البراد وقرر ان يشعل لغافته الثانية . ثمة انتخابات في مكان ما ، هي ايرلندا ، وأرض قد خسفت وصرح بعضهم بشيء مقنع تماما بخصوص ربطات العنق ، الم يكن رئيس الجمهورية الالمانية الاتحادية ؟ وكذب أحدهم شيئا ما ، وكانت اسعار البورصة في ارتفاع ، ولم يقع أحد على انر لميدي امين . ولم يدخن لغافته الثانية حتى طرفها ، ولكنه سحقها في علبة لبن صغيرة لم يأكل إلا نصفها . كان حقا ميتا تعباً وأغفى بسرعة بينما كانت كلمة هيد لبرج تتردد في رأسه .

- ٤ -

افطر وجبة بسيطة : خبزا وحليباً ، ثم رتب شؤون غرفته واغتسل وارتنى ثيابه بعناية وحين عقد ربطة عنقه تذكر رئيس الجمهورية او لعله كان المستشار ؟ ثم اتخذ مكانه من غرفة انتظار كرونسور جيلر قبل ربع ساعة من مواعده . وبالقرب منه كان يجلس رجل بدين يرتدي ثيابه حسب الموضة فهو أنيق ومهمل معا . وكان يعرفه فقد التقاه كثيرا في دروس التربية ولكنه كان يجهل اسمه ، وهمس الرجل السمين في اذنه .

- أنا شيوعي ، وانت كذلك ؟

□ انت تذهب كثيرا الى هيدلبرج □

— لا . والحق يقال . لا تؤاخذني بذلك !

ولم يغب الرجل طويلا في مكتب كرونسور جيلر ، وحين خرج منه اشار بيده ان اخفق ، ثم دعتة السكرتيرة الى الدخول . كانت امرأة لطيفة تجاوزت سن الشباب بعض الشيء ، ولكنها كانت تستقبله دائما بمودة ، وقد فوجيء حين ربتت على كتفه مشجعة فقد كان يحسبها شديدة التحفظ

واستقبله كرونسور جيلر استقبال الاصدقاء . كان رجلا لطيفا ، محافظا ولطيفا ، وموضوعيا ، كهلا وليس شيخا ، في مطلع الاربعين وهاويا لسباق الدراجات . وكان قد شجعه كثيرا . بدأ بالحديث عن دورة سويسرا . اليس يتظاهر ايدي ميركيس بالضعف كي يخدع منافسيه في دورة فرنسا ؟ ام انه رديء حقا ؟ كان كرونسور جيلر مؤمنا بأن ايدي ميركيس يتضاعف واما هو فلا ، كان يعتقد ان ميركيس قد استنفذ قواه حقا فمن الصعب ان تستمر حقا بعض مظاهر الانهك ، ثم تحدثا عن الامتحان ، كانوا قد ناقشوا الامر طويلا . اكان بمقدورهم حقا ان يمنحوه العلامة واحد ؟ كلا ، لم يكن ذلك ممكنا بسبب مادة الفلسفة ، ولكن كل الباقي .. نشاطه الكبير في الجامعة الشعبية وفي الدروس المسائية ، وعدم مشاركته بأية مظاهرة .. لو لم يكن هناك . كان كرونسور جيلر يبتسم له بكثير من المودة ، .. إلا عيب واحد ، عيب صغير واحد .

— نعم ، اعرفه ، اني اكثر الذهاب الى هيد لبرج .

لقد احمرت تقريبا وجنتا كرونسور جيلر . وكان اضطرابه واضحا . لقد كان رجلا غاية في الحساسية منطويا على نفسه ، ويكاد يكون خجولا لا يطبق الذهاب مباشرة الى غايته .

— من قال لك ؟

□ انت تذهب كثيرا الى هيدلبرج □

- نعم .

- سيكون امامك وقت شاعر طيلة اسابيع .. كيف ستملؤه ؟

- سأتمرن كثيرا ، امتطي الدراجة من جديد ، واذهب كثيرا الى هيدلبرج .

- على الدراجة ؟

- لا .. بالسيارة .

وتنهذ كرونسور جيلر . كان من الواضح انه يتألم . انه يتألم حقا .  
وحين مدّ يده له ، قال هامسا :

- لا تذهب الى هيدلبرج .. لا تستطيع ان اقول لك اكثر من هذا .

ثم ابتسم وقال :

- فكر بايدي ميركيس .

وما ان اغلق الباب خلفه وراح يقطع غرفة الانتظار حتى بدأ يستعرض  
الامكانيات الأخرى ، مترجم ، او مدير سفريات ، او مراسل باللغة  
الاسبانية لوكالة مصرفية .. فقد كان اكهل من ان يحترف السباق ،  
وليس من حاجة هناك لكهربائي . كان قد نسي ان يودّع السكرتيرة ،  
فعاد ادراجته ولوّح لها بيده . اه .

□ انت تذهب كثيرا الى هيدلبرج □

ولد الكاتب الالمانى هنريك بول HEINRICH BOLL في مقاطعة كولونيا عام ١٩١٧ ، وحصل على جائزة نوبل للاداب عام ١٩٧٢ . لقد صار هنريك بول كاتباً في بلد اجتاحتها المصائب واحاق به الخراب .

نشر في مطلع امره القصص عرضت للحرب على انها اشنع الكوارث جميعا .  
واما رواياته الاولى : « ابن كنت يا آدم » ١٩٥١ و « عد الى بيتك يا بوغتر » ١٩٥٣ ، و « اطفال الموتى » ١٩٥٤ فقد عالجت الحرب كذلك ولكنها عالجت كذلك عجز الفرد امام طغيان التاريخ ، ثم عبر في رواياته اللاحقة عن احساسه رجل فقد ايمانه بالمجتمع الالمانى : التكتيرة ١٩٦٣ ، شرف كاتارنيا بلوم الصانع ١٩٧٤ ، صورة لمصبة مع سيفة ١٩٧١ ، وامرأة امام مشهد نهري ١٩٨٥ .

ARCHIVE

http://Archivebeta.com ١٦ تموز ١٩٨٥

★ ★ ★

# لماذا لم أكن أنا نفسي .. ؟ فمن أكون؟

فرانك أوكونر

ترجمة: د. إبراهيم يحيى الشهابي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ان معرفتي من اين يأتي الاطفال ملا حياتي بالاثارة والاهتمام ، ولكن ليس بالطريقة المألوفة طبعاً ، لا ، ابداً ، لم افعل ما يفعله اي طفل طبيعي في كتاب مقرر ، بل ان ما اكتشفته هو سحر التاريخ وفتنته . فانا حتى هذه اللحظة ما زلت احيا في موطني الخاص بي الذي لا تاريخ له ، وقبلت زواج والذي كقدر مكتوب ، بيد انني عندما بدأت انعم النظر فيه بهذه الطريقة العلمية الجديدة بدأت ارى في زواجهما منعطفا تاريخيا . انه حدث بسيط وعادي ظاهريا بلا تمييز عن سواه من الاحداث اليومية ، ولكنه ذا اثر يغير مصير الانسانية . لا اعرف باسكال ، ولكني معجب

\* عنوان القصة الاصلي هو : « دراسة التاريخ » .

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

بملاحظاته التي أبداهها حين قال : « ماذا يمكن أن يحدث لو كان انف كليوباترة أطول قليلا » .

لقد غيرت نظرتي الجديدة لزواج أبي بامي رأبي فيهما . اذ كنت اراهما مثلا ومبادئ ، لا اشخاصا فحسب ، كنت أرى فيهما طودا يحرس الافق الأخضر . وفجأة يبرز من وراء السحب قبس من نور فيبدد ذلك الطود الأشم الى قمم ووديان وسفوح ، وظهرت من خلاله بيوت ريفية بيضاء ناصعة ، وحقول يعمل فيها الناس تحت شمس المساء ، وعالما كاملا بكل مظاهره الداخلية ورؤاه . كان ماضي والدتي موضوعا للبحث اكثر غنى من ماضي والدي . اذ كان يتميز بتنوع الناس الذين تعرضوا لها والخلفيات التي واجهتها في حياتها . كانت يتيمة ، وخادما ، وفيقة ، ورحالة ، كما تقدم اليها عامل طيان ، وطباخ فرنسي علمها كيف تصنع قهوة رائعة ، وصاحب دكان كهل غني في سنديا ويل . وبما انني احببت ان اكون غير ما انا ، فكرت كثيرا في الطباخ والفوائد التي يمكن ان اجنيها نتيجة كوني فرنسية ، بيد ان صاحب الدكان كان اكثر حيوية وتوقدا في خيالي لانه تزوج امرأة ومات بعد ذلك بوقت قصير وذلك لخيبة امله فيها على ما اظن ، مخلقا ثروة كبيرة . فكانت ثروته بالنسبة لي كما كان انف كليوباترة بالنسبة لباسكال ، برهانا مطلقا على أن الامور يمكن أن تكون على غير ما آلت اليه .

سألت أمي يوما برصانة : « كم كانت ثروة السيد ريوردان ، يا أماه ؟ » .

فأجابت والشمك يساورها : « يقولون انه ترك أحد عشر ألفا ، ولكن ليس للمرأة أن يصدق كل ما يقال » .

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

بيد انني صدقت ذلك . اذ لم اكن مستعدا للتقليل من ثروة كان  
من الممكن ان ارثها بسهولة .

فسالت امي بصراحة : « ألم تأسفي له وتأسى عليه » ؟

فسالت بلا اكتراث : « ولم آسف له يا بني ؟ فما نفع المال اذا لم  
يكن هناك استلطاف » ؟

لم يكن ذلك ما عنيته ابدا . فقلبي كان ينبض اشفاقا على من حاول  
ان يكون والدي ، وحتى على المستوى المتدني نظرت فيه امي الى الامر ،  
اذ كان للعال ان يكون مفيدا جدا لي . لم يكن الامر متعلقا باب يملك احد  
مشر الف جنيه ، وهو مبلغ من الصعب تخيله ، اذ يزيد سبعا وعشرين  
مرة عن اكبر راتب سمعت به في حياتي ، الا وهو راتب عضو البرلمان ،  
بل بما توصلت اليه من ان امي في ذلك الحين . لم تكن قاسية القلب  
فحسب بل لم تكن عملية ايضا .

لكن والدي كان هو المفاجأة الحقيقية . كان يبدو انطوائيا ، قلقا ،  
وانه لا يستسيغني اذ يطلب مني دائما الخروج للعب ، او الصعود الى  
الطابق العلوي لاقرا ؟ الا ان النهج التاريخي الذي بدأت انظر اليه من  
خلاله قد غيره تماما في نظري كما تتغير اية شخصية في حكاية خرافية .

قلت له ذات يوم : « لتتحدث ، يا ايت ، عن السيدات اللاتي كاد  
والدي ان يتزوجهن » .

فقال مربتا على ركبتيه وناظرا بخبث الى امي : « اوه ، هو ...  
هو ... يمكنك ان تؤلّف كتابا حول ذلك . » لقد تغير وجهه في تلك



□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

اللحظة ، فبدت عليه مسحة الشباب ، والأسى الكبير ، اما امي فاسود وجهها ، وقالت وهي تحمق في النار : « يمكنك ذلك ، فمن لالىء » .

فرد والدي وقد غمزني : « كنت اكثر شباب كورك وسامة . هذا ما قالته احداهن عني » .

فقلت امي عابسة : « نعم . انها مي كادوثمان » .

فصاح والدي مندهشا : « وهي بالذات . كيف نسيت اسمها . فتاة جميلة والله انها كانت اجمل فتاة ، وما زالت » .

فاجابت والدتي مشمزة : « لا شك انها كذلك ، وهي ام لستة اطفال » .

فقال والدي : « اوه . انها خير من برعاهم ، فلها راس جميل » .

فاجابت امي : « بالطبع . لا شك انها تربطهم بعمود النور عندما تذهب لتثرثر مع الجارات او لتشرب شيئا » .

كان ذلك من الامور الغريبة في تاريخ والدي . وكان كلاهما يحب الحديث عنه ولكن بطريقة مختلفة . فامي كانت تتحدث عن ذلك عندما اكون معها في مكان ما ، في المتنزه او في الوادي . ولكننا مع ذلك لا نتطرق الى الوقائع لان وجهها كان يشرق فتشعر بالتحدث عن العربات الـ . يقودها حمير او الحفلات الموسيقية في المطبخ ، او عن مصابيح الزيت . وكنت اضيق ذوعا بذلك رغم انني اؤمن تلك الامور عاليا بسبب جوها الرومانسي . اما والدي فلم يكن يابه ابدا في ان يتحدث عن ذلك الماضي امام امي فيشير غضبها خصوصا عندما يذكر مي كادوثمان . كان يعرف

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

ذلك جيدا وكان يغمزني فيضحكني رغم انني لا اعرف لماذا اضحك ، ومع ذلك كانت عواطفي مع امي . فاقول له مستغلا معنوياته العالية : « طالما كنت تحب الانسة كادوثمان الى هذا الحد ، فلم لم تتزوجها » ؟

فيتظاهر بالشك والاسى ، ويضع يديه في جيبى بنطاله ويسير مختلا نحو الباب الخارجي ، وهو منظر يفرحني كثيرا ، ثم يقول دون أن ينظر الي : « ذلك امر بالغ الدقة . فكان امامي امك المسكينة افكر فيها » .

فتقول امي غاضبة : « كنت مشكلة كبرى بالنسبة لك » .

فيتابع الكلام وكأنه لم يسمعها : « لقد قالت لي ذلك ماري المسكينة بنفسها والدمع ينهمر على وجنتيها » ، قالت : « ستودي بي تلك الفتاة ذات الشعر الأشقر في النهاية الى القبر » .

فردت امي مستهجنة : « اتحدث عن الشعر ، تلك التي شعرها كجزرة الجزر » .

ويتابع والذي كلامه بعاطفة عميقة بعد أن عاد الى كرسيه قرب النافذة : « لم اعاني مثلما عانيت حينذاك متمزقا بين الاثنين » .

فنهضت امي فجأة وانصرفت الى الغرفة الامامية حاملة كتابها تهربا من محاكمة والدي قائلة بصوت حاد : « او ، مسكين انت » . وكانت تأخذ كلامه بحرفيته .

الامر الذي يجعل والدي يقهقه ابتهاجا واضعا يديه على ركبتيه وناظرا الى السقف ويغمزني . وكنت اضحك معه بالطبع ، ولكن سرعان

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

ما اشعر باليأس لانني كنت اكره رؤية امي تنعزل وحدها في الغرفة الامامية . وكنت اذهب اليها فأجدها تجلس في كرسيها المجدول قرب النافذة عند الفسق ، وكتابها مفتوح على ركبته وهي تنظر الى الساحة امامها . وكانت عادة تستعيد هدوءها عندما تتحدث معي ، ولكنني كنت احس بشعور من القلق الخفي يخالجها فالأطفها واتحدث اليها مهدئا اياها كما لو كنت انا الأم وهي الطفل .

على الرغم من ان ما يعنيه التاريخ بالنسبة لهم كان يثيرني ، الا ان ما يعنيه بالنسبة لي كان يثيرني اكثر . اذ كانت احتمالاتي ضعف احتمالاتهما . فمن خلال امي كان من الممكن ان اكون فرنسيا اسمه لورنس ارمادي ، او غنيا من اغنياء سنديا ويل اسمه لورنس ريوردان ، ومن خلال ابي كان من الممكن ان اكون واحدا من اطفال الأنسة الجميلة الغامضة كادوثمان ، رغم بقائي من آل ديلاني . لقد فتنتني مسألة من ساكون لو لم اكن انا نفسي ، بل ربما كانت مسألة ما اذا كان هنالك اي خطأ فيما آلت اليه الأمور الآن اكثر فتنة وسحرا .

من الطبيعي اني كنت اميل لان اكون لورنس ديلاني ، ولهذا لم يسعني الا ان اتساءل هل سادرك ان لورنس ديلاني ، الذي هو انا الآن ، سيكون فجوة في تكويني لو كنت لورنس ريوردان ؟

اذكر ذات مساء بعد انصرافي من المدرسة اني اتجهت وحيدا الى سنديا ويل التي كنت اعددها موطني الثاني . وقفت أمام بوابة حديقة المنزل الذي كانت امي تشتغل فيه عندما تقدم اليها السيد ريوردان ، ثم ذهبت وتأملت الدكان نفسها . من الواضح انها شهدت اياما افضل ، وكانت علب الكرتون والاعلانات تتدلى في الواجهة وقد علاها الغبار . لم

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

تكن بمستوى المخازن الكبرى في باتريك ستريت ، ولكنها كانت في الوقت نفسه فوق مستوى دكان القرية حجما ومحتويات . شعرت بالاسف لموت السيد ريوردان لانني كنت ارجب في ان اراه بنفسي بدل الاعتماد على انطباعات امي عنه التي بدت لي متحيزة . ولكن بما أنه مات حزنا على امي ، فقد كانت صورته في نفسي صورة رجل لطيف رقيق ، فاضفت عليه ملامح وسلوك رجل كهل كان يتحدث الي كلما لقيني في الطريق ، فشعرت انه كان بإمكانني الارتباط به كآب . استطيع تذكر الصورة بأكملها . امي تقرا في البهو بانتظار قدومي الى سندياي بزي المدرسة الزاهي بما في ذلك القبعة ، كتلاميذ مدرسة ثمرمر سكول ، حاملا حقيبة الجلد الثمينة بدلا من الكيس القماش الذي أحمله الآن على كتفي . استطيع رؤية نفسي وانا اسم مختالا اتسكع عند البوابات والتي نظرة على النهر : وربما اذهب بعدئذ لتناول الشاي في أحد البيوت الضخمة ذات الحدائق المنحدرة حتى النهر ، وربما أجدف في قارب في النهر مع فتاة تلبس ثوبا قرنفلي اللون . وتساءلت هل سأبه بتلميذ مدرسة ناشونال سكول ذي الحقيبة القماشية الذي يدس رأسه بين قضبان البوابة الآن وهو يفكر بي . انه شعور غريب واحساس بالوحدة جعلني انهار باكيا .

بيد ان المكان الذي جذبني اليه اكثر من غيره هو دوغلاس رود حيث كانت تقيم صديقة والدي الانسة كادوثمان ، التي لم تعد الآن تحمل هذا الاسم ، بل اصبحت تدعى السيدة ابرايان . من الطبيعي الا تكون امرأة تحمل اسم السيدة اوبرايان اكثر جاذبية واثارة للخيال من الطباخ الفرنسي أو صاحب الدكان الكهل ذي الاحد عشر ألف جنيه ، الا انها كانت حقيقة واقعة حية يفتقر اليها الآخرون ، لهذا ، كثيرا ما كنت أجد نفسي ، عندما كنت اذهب بانتظام الى المكتبة في بارنبل بريدج ، أسير

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

في الطريق المتجه الى دوغلاس واقف امام صف البيوت الطويل الذي نقيم فيه السيدة اوبريان . كان هناك درج طويل يؤدي الى البيوت ، وعندما يحل المساء تنعكس اشعة الشمس ساطعة على واجهات البيوت فتبدو كأنها شاشة مضيئة . وذات مساء ، عندما كنت اراقب مجموعة من الصبية يلعبون الكرة في الشارع، تغلب علي حب الاستطلاع . فتحدثت مع احدهم . وبما انني اتصف عادة بالتأدب الطبيعي والوقار كنت خائفا من غضبه .

سألته : « هل لك أن تدلني على البيت الذي نقيم فيه السيدة اوبريان ، من فضلك ؟ » فصرخ مناديا صيحا آخر : « اي غوسي ، هذا الزميل يريد أن يعرف مقام عجوزك » .

كان ذلك اكثر مما راхنت عليه ، اتفصل صبي وسيم من عمري عن المجموعة ، وجاء الي ضامنا قبضته . فهلمت ، بيد اني درستة عن كتب . انه الصبي الذي كان من الممكن أن اكونه .

وتساءل مرتابا : « لم تريد أن تعرف امي ؟ »

مرة اخرى لم اتوقع مثل هذا الموقف المحرج . ومع ذلك وضحت له قائلا :

« كان والدي صديقا حميما لامك . » الا ان كلامي هذا كان غريبا عليه وكأنه لغة اجنبية فمن الواضح انه لم تكن لدى غوسي اوبريان اية فكرة عن التاريخ .

فسأل غير مصدق ما سمع : « ما ذلك ؟ » .

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

وعند هذه النقطة قاطعتنا امرأة كنت قد لاحظتها من قبل تتحدث مع امرأة أخرى عبر السياج الفاصل بين حديقتين منحدرتين . انها امرأة صغيرة الحجم غير مهندمة تهز عربة اطفال كانت تمسك بها ساهية وكأنها لا تذكر العربة الا لاما .

فصرخت رافعة نفسها على رؤوس اصابعها كي ترانا بشكل افضل  
« ما الامر يا غوسي ؟ »

فقلت لغوسي بطريقة هستيرية : « لم اكن ارغب في ازعاج امك ، شكرا لك » ولكنه استبقني وأشار لأمه اليّ بطريقة بدت لي وقحة ، وزعق قائلا :

« هذا الزميل يريدك » .

فدمدمت قائلا : « لا ، لا أريدها بالفعل » وقد أحسست اني وقعت فلا مناص . هبطت الدرج العالي قفزا نحو البوابة ضاحكة ، مندهشة ، فبدت عيناها كأنهما في شقين وكانت ترتب بيمنها شعرها من الخلف . لم يكن شعرها جزريا كما وصفته أمي رغم أن حمرة كانت تلوح فيه عندما تقع عليه أشعة الشمس .

قالت لي مداعبة وقد انحنت الى الامام : « ما الامر ايها الصبي ؟ »

فقلت مذعورا : « لم اكن اريد شيئا ، في الحقيقة ، اشكرك ، لا تزيد المسألة عن أن والدي قال لي انك تقيمين هنا ، فخطر لي وانا ابدل كتبتي في المكتبة أن أمر من هنا واسأل . » وأظهرت لها كتبتي وقلت : « اترين اني بالفعل كنت في المكتبة » .

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

فتساءلت وما زالت عيناها في شقين ضاحكين طويلين : « ولكن من هو ابوك ايها الصبي ؟ ما اسمك » ؟

فاجبتها : « اسمي ديلاني ، لاري ديلاني » .

فقال مستغربة : « الست ابن مايك ديلاني ؟ يا الهي ، بالتأكيد ، انت هو ، كان ينبغي أن اعرف ذلك من رأسك الكبير . » ومرت بيدها على رأسي وضحكت قائلة : « لو كان شعرك مخلوقا لما تأخرت في التعرف عليك » ، ثم اضافت قائلة بخبث :

« بالطبع لا تعرف اني اعرف ملمس أس ابيك » .

فاجبتها بوداعة : « لا اعلم ، يا سيدة اوبرابان » .

فاردفت بلهجة ذلقة : « اني اعرف بالفعل بل وأكثر من ذلك » ، بيد اني لم افهم فحوى كلامها ، وتابعت قولها ممسكة بيدي « هيا تفضل بالدخول لاملأ عيني منك . هذا الذي كنت تتحدث اليه هو ولدي البكر . » جر غوسي نفسه وراجعا لغاية لم ادركها الا فيما بعد .

وما ان اقبلنا حتى صاحت فتاة صغيرة سمينة كانت تلعب الحجلة على الرصيف :

« من هذا الذي معك يا ماما » ؟

فردت امها بصوت عذب من فوق كتفها : « انه لاري ديلاني . » لا اعرف ما شأن هذه المرأة ، الا أن روحها المرححة ومعنوياتها العالية تجعلها تبدو أشبه بكتيبة منها بامرأة واحدة ، فما من احد الا ويشعر

□ لو لم يكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

انه متخلف عنها . وتابعت ردها على ابنتها قائلة : « انه ابن مايك ديلاني من براكتون . كنت على وشك الزواج من ابيه » . ثم اردفت بدهاء موجهة الكلام لي : « هل ذكر لك ذلك ، يا لاري ؟ » لقد كانت تنتقل فجأة من الاشرار والتالق الى الالفة والمودة بطريقة جذابة .

فاجبتها محاولا ان ابدو خبيثا مثلها : « نعم ، لقد فعل ، يا سيدة اوبرايان » . فانفجرت ضاحكة ملوحة براسها الاحمر .

« آه تأمل ذلك الآن . كيف لم ينسني الشيطان العجوز . قل له انني لم أنسه انا ايضا . ولو تزوجته ، لكنت أمك الآن . اليس ذلك غريبا ؟ كيف كنت ستقبلني كام ، يا لاري ؟ »

فاجبتها ملاطفا : « كنت سأحبك كثيرا ، شكرا لك » .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

فقالت : « آه ، كن منسجما مع نفسك ، لم تكن لتحب ذلك » ، ولكنها مع ذلك كانت مسرورة . لقد حصل لدي انطباع عنها بانها من النوع الذي يرضي المرء بسهولة . ثم تابعت كلامها قائلة : « لقد كان أبوك يقول ذلك دائما ، كان يقول ان أمك متفوقة علي كثيرا ، وانت طفل متفوق ايضا ، ومع ذلك لست سيئة على أية حال . » قالت ذلك هازة كتفها والابتسامة تعلو وجهها الصغير المرح .

قطعت لي ، في المطبخ ، شريحة من الخبز ومسحتها بالزبد وناولتني ابريقا كبيرا من الحليب . ووجهت سؤالا الى غوسي بصوت حاد كما لو كانت تعرف الجواب سلفا : « هل تريد شيئا تأكله ؟ » ثم قالت لابنتها المخيفة التي تبعتنا الى المطبخ : « الست سميئة وقبيحة بما يكفي ، الا تجعلني من نفسك خنزيرة ؟ » ثم اردفت مبتسمة وموجهة الكلام الي :



□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

« اننا نسميها قاتلة الرغيف . اما انت فصبي مهذب ، ولكن بشئ التهذيب  
ذلك ان كان ينبغي لك التفاعل مع اولادي . هل الكتاب الذي بيدك لامك؟ »  
فاجبتها : « لا ، يا سيدة اوبرايان ، انه لي » .

فتساءلت غير مصدقة ، وقد اخذته من يدي متفحصة حجمه  
بدهشة :

« اتعني انك تستطيع ان تقرا كتابا كبيرا كهذا ؟ »

واردفت ساخرة : « لا اصدقك . هيا اثبت ذلك » .

ما كان لي ان اطلب اكثر من اثبات جدارتي ، اذ كنت اشعر اني لم  
انل ما استحقه كممثل ، وها هي فرصتي قد سنحت ، فوقفت وسط  
المطبخ ، وجردت حنجرتي ، وشرعت باحساس عظيم بانني سأبدأ بواحدة  
من تلك الفقرات الافتتاحية التي يجدها المرء في كتب الاطفال في هذا  
الزمن . « ذات مساء من امسيات الربيع الجميلة ، عندما بدأت شمس  
الفروب تمسح القمم الزرقاء بأشعتها الرقيقة اللامعة ، كان أحد الفرسان،  
يسير على رسله مرتديا حلة باهية تضفي عليه مظهر طالب ، وتعلو محياه  
مسحة من الاسى » كانت هذه الجملة الافتتاحية من النوع الذي أحبه .

فقاطعتني السيدة اوبرايان بدهشة : « يا الهي ، رائع . ها هوذا  
ابني من عمرك ومع ذلك لا يستطيع تهجئة كلمة « بيت » . لم لا تذهب  
الى المكتبة ايها الكروبج » . وما أن تهيأت لاستئناف القراءة حتى قالت  
متعجلة : « كفى يا لاري » .

فقال غوسي باحتقار : « ومن يرغب في قراءة مثل تلك المادة القديمة  
اللعيينة ؟ »

□ لو لم يكن أنا نفسي ... ؟ فمن يكون ؟ □

ثم أخذني بعد ذلك الى الطابق العلوي ليريني بندقية الهواء ونماذج الطائرات التي كان يمتلكها . ما زالت تفاصيل الغرفة واضحة في ذهني : مشهد الحديقة الخلفية بغابتها من النباتات البرية حيث ضرب غوسي خيمته ( وهو مكان سيء كمضرب خيام ، كما اوضحت له في حينه بسبب خطر الوحوش المفترسة ) ، لم تكن الأسرة الثلاثة قد رتبت بعد ، وما زالت « الخريشات » على الجدران ، وصوت السيدة اوبرايان آت من المطبخ تنادي ابنتها ايدين لترى ما حل بالطفل الذي كاد يفجر رأسه صراخا في عربته امام الباب الامامي . لقد فتنني غوسي ، بوجه خاص . كان مدلا ، ماهرا ، مزاجيا ، وسيما ، يعكس ملامح أمه المتمنعة الصافية ، مرحا ، حذرا انانيا . لاحظت ذلك عندما قررت الرحيل وعرضت علي أمه ست بنسات ولكنني رفضتها باحتشام وادب غير انها دفعت بقطعة النقود في جيب بنطالي ، عندها تعلق غوسي بخراطقتها متمتما باللعنات ، ثم قال بصوت عال : « ان اعطينه قطعة ست بنسات ، عليك ان تعطيني مثله » .

مردت عليه ضاحكة : « سأنقذك مثلها » فتوسل اليها قائلا : « اعطني بنسا على الأقل » ، فناولته بنسا لتصرفه عنها كما قالت هي نفسها . وبعد ذلك تبعني الى الشارع واقترح ان نذهب الى الدكان لشراء بعض الحلوى . صحيح أنني ساذج ، ولكنني لست معتوها ، اذ ادركت اننا لو ذهبنا الى دكان الحلوى لخرجت مفلسا دون ان انال من الحلوى سوى النزر اليسير .

فقلت له اني لا استطيع شراء حلوى دون موافقة امي مما جعله يتخلى عني ويصغني بالتذالة بل بأسوأ منها .

كان مساء منهكا ولكنه نورني جدا . عدت في الفسق الى البيت متهاويا فوق الجسور آسفا لذلك التحرك السريع ولتلك العائلة الملونة ،

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

ولكنني خرجت باعجاب جديد ببيتي وأسرتي . وعندما دخلت البيت كان المصباح مضاء فوق الموقد ، وكان والذي يشرب الشاي .

سألني أمي قلقة : « ما الذي أخرجك ، يا ولدي ؟ » وفجأة شعرت بالائتم ولكنني تصرفت كمادتي عندما اكون مذنباً بطريقة استعراضية كالكبار . وقفت وسط المطبخ ممسكا قبعتي بيدي ، وأشرت بها الى أحدهما ، ثم الى الآخر ، وقلت بطريقة درامية :

« لن تصدقا من التقيت » ؟

فتساءلت أمي : « من ، يا بني ؟ »

فاجبت واضعا قبعتي على الكرسي برصانة وثبات مستديرا اليهما معا :

« الأنسة مي كادوثمان . الأنسة مي كادوثمان . السيدة أوبرايان كما يسمونها الآن » .

فتساءل والذي واضعا كوب الشاي من يده : « السيدة أوبرايان ؟ ابن التقيت السيدة أوبرايان » ؟

« قلت لكما لن تصدقاني . لقيتها قرب المكتبة . كنت اتحدث لبعض الزملاء واذا بأحدهم هو غوسي أوبرايان ، ابن السيدة أوبرايان .

فاصطحبني معه الى البيت واطعمتني امه خبزا ومربي واعطتني هذه » .

وأخرجت قطعة الست بنسات زاهيا .

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

فغرد والدي فمه مذهولا : « لقد نسفت » والتفت الي ، ثم نظر الى امي وانفجر مقهقها .

تابعت حديثي : « وطلبت الي ان اخبرك بانها ما زالت تذكرك ، وتبعث اليك بحبها » .

فقال والدي نافشا كالديك : « اوه ، وحق جرس اثلوني الوثاب » .  
وشرع يربت يديه على ركبتيه . احسنت انه صدق روايتي وابتهج بها ، واحسنت ان والدي لم تصدقها ولم تبتهج اطلاقا . تلك هي مشكلة امي ، فهي على الرغم من استعدادها لعمل اي شيء لمساعدتي في اية مشكلة ذهنية الا انها لم تذكر ابدا افتقارهما الى الخبرة . لم تنطق بوحا بينت شغف عندما كان والدي يستجويني والدهشة بادية على محياه مختزنا ما يحصل عليه من معلومات ليرويها الى زملائه في المصنع . واكثر ما سره هو تذكر السيدة اوبرايان شكل رأسه ، وعندما خرجت امي الى المطبخ ، لاحظته ينظر في المراة ويمرر اصابعه عبر شعر مؤخرة رأسه .

ادركت لأول مرة انني افلحت في اثارة القلق في نفس امي تماما كما كان يفعل ابي . . ، وشعرت بالبؤس والذنب دون ان اعرف سببا لذلك . وكان ذلك جانبا من جوانب التاريخ الذي درسته فيما بعد .

استطعت في تلك الليلة ان اطلق العنان لعواطفني وخيالي تصورت نفسي غوسي اوبرايان اقف في غرفة النوم اطل على خيمتي في الحديقة ، وتصورت ايدين اختي ، والسيدة اوبرايان امي ، وبذلك احييت التاريخ ثانية ؟ كما فعل باسكال . وتذكرت ضحكة السيدة اوبرايان وتوبيخها لاولادها وتمرير اصابعها في شعري كانت لطيفة ، مزاجية ، حادة الطبع ، وادركت انني لا بد ان اكون شخصا مختلفا في تعاملتي معها . فكوني محبا

□ لو لم اكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

للقراءة لن يرضيها ، وستضطرنني أن اكون مثل غوسي متحلقا ، فارغ الصبر ، مثيرا . كانت من النوع الذي يدفع بالمرء الى مغاللتها ، رغم اني لم استطع التعبير عن هذه الحقيقة .

وبعد أن انغمست في عواطفي هذه وسبحت في بحر الخيال بما فيه الكفاية ، هدأت نفسي متعمدا كما كنت أفعل دائما عندما يملكني الخوف لفلني بوجود لص في البيت أو وحش يحاول القفز الى الغرفة من نافذة السقيفة . صالبت يدي على صدري ونظرت الى النافذة وقلت : « ليس الامر كذلك . فلست أنا غوسي أو برايان . أنا لاري ديلاي ، وامي ماري ديلاي ، ونقيم في رقم « ٨ » ساحة ويلنغتون . وغدا سأذهب الى المدرسة في كروس ، وسوف تقام هناك الصلاة ، ومن بعدها يأتي درس رياضيات ، ومن بعده درس انشاء » .

لم يعمل السحر بادئ الامر . لم أعد اتفحص شخصية غوسي ، ولكني لم أسترده نفسي ثانية ، ولم أعد أي شخص آخر أعرفه . فبدأ لي كأن هويتي كانت كالكيس الذي يغلف نفسي ، فخرجت منه قاصدا ، ولم أعد قادرا على العودة اليه لأنني أصبحت أكبر من حجمه . مارست كل حيلة أعرفها لاطمئن نفسي . جربت لعبة العد ، ثم صليت ، ولكن الصلاة بدت غريبة عني تماما . كنت في وسط حيز خال ، مطلقا من امي وبيتي وكل ما هو دائم ومألوف . وفجأة وجدت نفسي أنتحب . فتح الباب ودخلت امي بثوب نومها ترتجف وشعرها على وجهها .

وقالت بصوت خافت عال : « لست نائما ، يا بني » .

كنت اتنحنع ، فوضعت يدها على جيبني وقالت : « انت ساخن ،

ما بك ؟ »

□ لو لم يكن انا نفسي ... ؟ فمن اكون ؟ □

لم استطع اخبارها بالكابوس الذي تهمت فيه . ولكنني ، بدلا من ذلك ، أمسكت بيدها ، فبدأ الرعب يتراجع تدريجيا ، واستعدت نفسي ثانية ، وتقلصت حتى تمكنت من دخول جلد هويتي ، وهجرت اللانهاية وكل ما فيها من كرب .

ثم قلت لها : « أمي ، أعدك ألا أريد سواك أبدا » .



# أحزان السكر

للكاتب الأمريكي : جون شيفر

ترجمة : عيسى اسماعيل

ARCHIVE

كان الوقت بعد ظهر يوم أحد ، عندما سمعت « آمي » ، وهي مازال في فراشها ، أصوات عائلة « البردين » ، تدخل المنزل ، ثم تبعتها ، بعد لحظة ، عائلتا « فاركورسون » و « بارمنتر » . تابعت قراءة كتاب « الجمال الأسود » حتى شعرت أن عظام رجليها تؤلمها . عندها أغلقت كتابها ونزلت الى الطابق الأرضي . كان باب غرفة المعيشة مغلقا ، ولكنها استطاعت أن تسمع ، من خلاله ، الكلام والضحك الصاخبين . لا بد أنهم يثرثرون بكلام لا معنى له ، أو ربما بأحاديث أسوأ من ذلك بكثير . جميعا ، توقفوا عن الكلام ، عندما دخلت « آمي » الغرفة .

— « هاي ... آمي » قال السيد فاركورسون .

— « السيد فاركورسون يتحدث إليك يا آمي » .. قال لها والدها .

## □ احزان السكر □

- « مرحبا يا سيد فاركورسون » قالت آمي . توقفت خارج المجموعة .

استأنفوا حديثهم . استطاعت أن تمر من خلف السيدة فاركورسون وتنقض على صحن البندق وتأخذ ملء يدها منه .

- « آمي ... » قال السيد لاوتون ، والدها .

- « إنني آسفة يا أبي ... » قالت وهي تتراجع ، خارج الدائرة ، باتجاه البيانو .

٢ . أرجعي جبات البندق الى مكانها « خاطبها والدها .

- « ها قد أرجعتها يا أبي » أجابت .

- « حسنا » أرجعي جبات البندق يا عزيزتي « قالت أمها بلطف وأضافت : « ربما أراد شخص ما أن يتناول البندق !! »

ملأت « آمي » فمها بالبندق الذي أخذته ، وعادت الى طاولة القهوة مارة بقرب صحن البندق .

- « شكرا لك يا آمي » قالوا لها ، وهم يأخذون حبة او حبتين من البندق .

- « كيف ترين مدرستك الجديدة يا آمي ؟! » سألها السيدة بردين .

- « إنني أحبها » أجابت آمي ، وأضافت : « إنني أحب المدارس الخاصة (١) أكثر من المدارس العامة (٢) . فالمدرسة الخاصة لا تشبه مصنعا كما هو حال المدرسة العامة !! »



– « في اي صف انت ؟! » سألتها السيدة بردين .

– « في الصف الرابع » .

اخذ والدها كأس السيد « بارمنتر » وكأسه ، ونهض ليذهب الى غرفة الطعام كي يملأهما . ألقت آمي بنفسها في الكرسي التي وجدتها فارغة .

– « لا تجلسي على كرسي والدك يا آمي » قالت أمها دون أن تعلم أن زوجي آمي متورمتان بسبب قيادتها للدراجة ، بينما لم يعمل والدها شيئاً سوى الجلوس طيلة اليوم .

بينما كانت تتجه الى الباب سمعت آمي أمها تبدأ الحديث عن الطباخة الجديدة . لقد كان ذلك مثالا جيدا عن الاحاديث التي وجدوا أنه من الممتع التحدث عنها .  
  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

خرجت آمي الى الشرفة ونظرت الى السماء التي لم تكن غائمة . إنها لن تمطر . وهكذا فان نصيحة والدها لها ، بعدم الخروج ، كانت مثل كل نصائحه ، غير صحيحة أبدا .

لقد كان الآخرون ، دائما ، معها . لم يتركوها لحظة واحدة تفعل ما تشاء . « ضعي دراجتك بعيدا – افتحي الباب لجذتك يا آمي – اطعمي الهرة – اعملي وظيفتك المدرسية – ساعدي السيدة بردين بأخذ حصتها من البندق – مرري البندق إليها – آمي حاولي أن تعتني بمظهرك ... » .

وقف جميع الحاضرين عندما وقف والدها بالباب وناداه : « آمي نحن ذاهبون الى منزل عائلة « بارمنتر » من أجل تناول العشاء .. »

## □ احزان السكر □

ستبقى الطباخة هنا .. وهكذا لن تكوني وحيدة ... تأكدي من الذهاب الى الفراش في الساعة الثامنة .. مثلما تفعل كل فتاة جيدة .. تعالى قبّليني .. ليلة سعيدة » .

بعد أن انطلقت عربتهم ، تجولت « آمي » في المطبخ ثم ذهبت الى غرفة نوم الطباخة ، وعندما دخلتها وجدت الطباخة واسمها « روزماري » بلباس النوم وكانت تقرأ في الانجيل . ابتسمت روزماري لآمي . كانت ابتسامتها جميلة وكانت عيناها زرقاوين .

– « هل خرج أهلك ثانية ؟! » سألها .

– « نعم » أجابت آمي .

دعته السيدة المعجوز للجلوس .

– « يبدو أنهم يتمتعون أنفسهم ، اليس كذلك ؟! فخلال الأربعة

أيام الماضية ، لوجودي هنا ، أراهم يخرجون كل ليلة ، أو يكون لديهم ضيوف هنا » .

القت بالانجيل في حضنها وابتسمت ، ولكن هذه المرة لم تبسم لآمي .

– « بالطبع إن شرب الخمر الذي يحصل هنا هو شأن اجتماعي ، وما يفعله أهلك ليس من شأني اليس كذلك ؟! . إنني قلقة بسبب الشرب أكثر من الناس الآخرين . فما جرى لشقيقتي المسكينة يجعلني قلقة . لقد استمرت شقيقتي بالشرب عشر سنوات . كنت أذهب لزيارتها بعد ظهر أيام الاحاد ، وكانت أغلب الوقت فاقدة رشدها بسبب ذلك . كنت أجدها ، أحيانا ، مرتمية على أرض الغرفة مع زجاجة أو زجاجتين فارغتين

## □ احزان السكر □

من « الشيري » (٣) بالقرب منها . كانت تبدو ، أحيانا ، رزينة بشكل غريب . ولكن كنت أعرف خلال ثانية واحدة ، من طريقة كلامها ، انها سكرى وانها لم تعد هي نفسها كما يجب ان تكون . والآن لقد ذهبت شقيقتي ... لم يعد لدي أحد أزوره أبدا .

— « ماذا جرى لشقيقتك ؟! » سألت آمي .

— « كانت امرأة جميلة لها عيناں جمينان ، وبشرة بيضاء وشعر جميل » أجابت روزماري وأضافت : « شراب الجنّ يجعل بعض الناس فرحين ... يجعلهم يضحكون ويبكون ... ولكن بالنسبة لشقيقتي فكان يجعلها كئيبة . وعندما كانت تشرب كانت ترجع الى نفسها . لقد جعلها الشراب عنيدة . ف عندما كنت أقول لها إنّ الطقس جميل ، كانت تقول لي إنني مخطئة وإذا قلت لها إنها تمطر ، كانت تقول : انها صافية تماما . كانت تصح لي كل شيء أقوله مهما كان بسيطاً . لقد ماتت شقيقتي في مشفى « بيليفو » في صيف ماضر ، حيث كنت أعمل ، يومها في « مين » (٤) . لقد كانت هي كل عائلتي !! » .

كان حديث روزماري الصريح الى آمي له اثره على الفتاة التي شعرت انها أضحت راشدة فجأة . وللحظة جاءها التهذيب بسهولة .

— « لا بد أنك تشعرين بفقد شقيقتك كثيرا » قالت آمي .

— « كنت جالسة أفكر فيها ، قبل قليل ، كانت تعمل في الخدمة ، مثلي ، وكان عملها مملاً . أنت يا آمي وسط عائلتك دائما ، ومع ذلك فانت لست معها . كبرياؤك ، غالبا ، ما يؤذيك . يبدو لي أن الفتيات قانعات ورصينات ، أحيانا ، أكثر من السيدات ... لأنني لا ألوم السيدات

## □ احزان السكر □

اللواتي خدمتهن ، إنني اتحدث عن طبيعة العلاقة معهن . إنهن يطلبن الدجاج والمقبلات ، مثلا ، وعندما استيقظ قبل الفجر لآناهب للعمل ، وعندما أنتهي من تحضير الدجاج والمقبلات يطلبن السرطعون(٥) وحساء اللحم .

— « أمي دائما تغيّر ما بذهنها » قالت أمي .

— « عندما اكون في منطقة ريفية ، ولا يساعدني أحد في العمل ، اكون متعبة ، ولكن ليس لدرجة الشعور بالعزلة . يمكنني أن اذهب الى غرفة الخدم بعدما أنتهي من تنظيف القدور والأطباق ، وأنوي التمتع بما خلق الله . وعلى الرغم من أن المنزل يطل على منظر جميل لقربه من البحيرة أو الجبال ، غير أن المشهد من الخلف قد لا يكون جيدا . ولكن هناك السماء والأشجار والنجوم والعصافير التي تفرّد . وهناك أجد السرور حيث تروح قدماي . وأثناء ذلك أسمع كلاما أمام المنزل حيث يضحكون ويتحدثون مع ضيوفهم ومع ابنائهم وبناتهم . فإذا كانت الخادمة جديدة فإنهم يتهايمسون بكلام عنها . واستطيع أن أثأكد أنهم يتحدثون عني . وهذا من شأنه أن يسلب متعة ذلك المساء .

— « آه » قالت أمي .

— « لقد عملت في كل أنواع الامكنة — الامكنة التي يوجد فيها ثمانية أو تسعة اشخاص يساعدونني ، وفي أماكن لا يعمل فيها أحد غيري حيث كنت أحرق المهملات وأجرف الثلج في ليالي الشتاء . ففي البيت الذي يوجد فيه كثير من الخدم ، يكون الشيطان حاضرا بينهم . فهناك الخادم العجوز أو خادمة الصالون التي تحاول أن تجعل حياتي تعيسة منذ البداية . كأن تقول لي « السيدة لا تريد هذه الطريقة .. » و « السيدة

## □ احزان السكر □

تحب ذلك بطريقة أخرى « و « أنا في خدمة السيدة منذ عشرين عاما » .  
هنا يحتاج الأمر ، مني ، أن أحصل على شهادة منهم لاستمر بالعمل .  
وهناك الغرف الكثيرة التي يعطونها لي لانظفها ، وكل غرفة تبدو كثيبة  
فاذا كان لدي زجاجة من الجن في حقيبة يدي فلا بد لي من أن أتناول  
جرعة منها لأرفع معنوياتي . ولكنني امرأة قوية . غير أن الأمر كان مختلفا،  
تماما ، مع شقيقتي . كانت تشكو من العصاب . ولكنني اتساءل ، دائما،  
وهذا ما كنت أفكر به هذه الليلة أيضا « ترى أكانت شقيقتي تعمل طيلة  
الوقت ؟! وهل كانت تريد أن ترتاح من الخدمة » ؟!

وفي النهاية فإن العمل الوحيد الذي استطاعت الحصول عليه كان  
في الريف حيث لا تقبل خادمة أخرى الذهاب الى هناك ، ولكنها لم تستمر  
بالعمل هناك لأكثر من أسبوع أو أسبوعين . لقد أخذت معها قليلا من  
شراب الجن من أجل أعصابها !! . وعندما شربت زجاجةها وكل مااستطيع  
أن تسرقه ... سمعوا بذلك ... لقد كان القانون الى جانبهم .

ليس من شأني أن أنصحك يا آمي أن تأخذي اي شيء من أهلك  
ولكنني سأكون فخورة بك إذا أفرغت زجاجة الجن هذه في البالوعة .  
وذلك يجعلني بحالة أفضل لكي أتحدث إليك ، يا حلوتي . ذلك لا يجعلني  
أشعر بفقد شقيقتي كثيرا . سأقرا ، الآن ، أكثر قليلا في انجيلي ، وبعد  
ذلك سأجلب لك بعض العشاء » .

امضت عائلة لاوتون عاما سيئا مع الطباخات . مع خمس منهن .  
غير أن وصول روزماري جعل السيدة « مارسيا لاوتون » تفكر بالعودة  
الى نظرية غامضة عن « التعويض » عما فات . لقد عانت كثيرا وها هي  
الآن مسرورة . كانت روزماري نظيفة ، مجدة ، مسرورة . وفي ليلة يوم

## □ احزان السكر □

الأربعاء ، بعد الغداء ، سافرت بالقطار الى نيويورك ، بعد أن وعدتهم أنها ستعود في قطار مساء يوم الخميس . وفي صباح الخميس ذهبت مارسيا الك غرفة الطباخة . كانت هناك رائحة كريهة في تلك الغرفة ، وكان ذلك بمثابة انذار عادي !!

غير أن غياب كل ما يتعلق بالاستخدام البشري من الغرفة مثل علب السجائر ، الحبر ، ساعة المنبه ، المذياع ، أو أي شيء آخر يمكن أن يربط الطباخة المعجوز - روزماري - بالمنزل ، كل هذا جعل السيدة لاوتون تشعر بعدم الارتياح ، وبأنها قد خدعت كثيرا من قبل الطباخات اللواتي استخدمتهن . فتحت باب الخزانة فشاهدت برتة معلقة فيها ، وعلى الأرض كانت حقيبة مغلقة ، رفعتها السيدة لاوتون ، فبدا لها انها فارغة تقريبا .

قاد السيد لاوتون سيارته مسطحبا معه أمي ، الى المحطة بعد الغداء ، يوم الخميس ، للاقاء قطار الساعة الثامنة ورقمه ستة عشر . كان سقف السيارة مفتوحا وكان الهواء عذبا ، وبدأ ضوء النجوم لامي... كل هذه الأشياء بالإضافة الى صحة أبيها جعلتها تشعر بالعطف نحو العالم . كانت محطة السكة الحديدية في « شادي هيل » تشبه محطات السكك الحديدية التي تظهر في المسلسلات التلفزيونية القديمة، حيث المفتشون والجواسيس وضحاياهم . أحببت أمي المحطة ، خاصة وقت الغروب . لقد تخيلت أن المسافرين مشغولون بأنفسهم أكثر من اهتمامهم بالجمع حولهم .

بدأت سيارة النادي التي قادها والدها تحمل بريق السنوات الأخيرة من عمره ورتابتها . فما لم يكن هناك ضباب كثيف ، أو عاصفة تلجبة فان القطارات التي تسير في الأوقات العجيبة تنتمي الى عالم ذي تناقضات عميقة تمنى أمي أن تعيش فيه .

## □ احزان السكر □

وصلا مبكرين عدة دقائق . خرجت آمي من السيارة ووقفت على الرصيف . وكانت تتسائل في نفسها : ما عمل السلك الذي يربط القاطرات من كلا الجانبين ، لكنها تعلّمت الا تسأل والدها عن شيء لانه لم يكن ليجيبها عن شيء .

سمعت آمي هدير القطار ، قبل ان تراه . احدثت ضجته دهشة في نفسها ، وجعلتها مسرورة . وعندما دخل القطار المحطة وتوقف ، نظرت الى التوافد المضاءة باحثة بعينيها عن روزماري . لكنها لم ترها . نزل السيد لاوتون من السيارة وانضم الى آمي الواقفة على الرصيف . وقف القطار اخيرا . نهضت الطباخة من مقعدها . قادها مرشد المحطة ... كانت تبكي . سمعت آمي شهقاتها « إنها امرأة جميلة .. امرأة جميلة » كان مرشد المحطة يتحدث إليها بلطف ، واضعا يده على كتفها ، وساعدها بالنزول من العربدة .

انسحب القطار ، وتوقفت ماري روز ، تجفف دموعها .

— « لا ، لا تقل اية كلمة يا سيد لاوتون ... وانا لن اقول شيئا » قالت روزماري . كانت تمسك حقيبة ورقية صغيرة . اتجهت نحو آمي قائلة « هذه هدية لك ايتها الفتاة الصغيرة » .

— « شكرا لك يا روزماري » قالت آمي وهي تنظر داخل الحقيبة الورقية ورات انها تحوي عددا من زجاجات ماء الورد اليابانية .

مشيت روزماري نحو السيارة بحذر كأنما لا تريد أن يكتشف احد ما طريقته في الليل المظلم . كانت رائحة ما تنبعث منها ، وكان معطفها الجديد ملطخا بالوحل وممزقا من الخلف .

## □ احزان السكر □

طلب السيد لاوتون من آمي أن تجلس في المقعد الخلفي للسيارة ، وجعل الخادمة تجلس في المقعد الأمامي بجانبه . أغلق باب السيارة بغضب وراء الخادمة ثم مشى حول السيارة ودخل من باب القيادة ، وقاد السيارة الى المنزل .

نحت روزماري حقيبتها وأخرجت زجاجة من الكوكا كولا لها سداة من الفلين ، وتناولت جرعة ، عرفت آمي ، بسبب الرائحة المنبعثة ان زجاجة الكوكا كولا كانت معبأة بالجن .

— « روزماري .. » قال السيد لاوتون .

— « أنا وحيدة ... أنا وحيدة ... أنا خائفة .. وهذا كل ما أملكه » قالت .

لم يقل السيد لاوتون شيئا ، أوقف السيارة أمام الباب الخلفي للمنزل ثم قال : « روزماري .. اذهبي واجلي حقيبتك ، سانتظر هنا في السيارة » .

عندما دخلت الطباخة الى المنزل أخبر السيد لاوتون آمي أن تدخل من الباب الأمامي قائلا : « اذهبي للطابق العلوي واستعدي للنوم » .

عندما دخلت آمي المنزل جاءها صوت أمها من الطابق الأرضي تسأل إن كانت روزماري قد عادت . لم تجب آمي بشيء . ذهبت الى غرفة المشروبات ، أخذت زجاجة جن مفتوحة وأفرغتها في البالوعة . كادت تصرخ عندما واجهت أمها في غرفة المعيشة وأخبرتها أن والدها سوف يعيد الطباخة الى المحطة .



## □ احمران السكر □

عندما عادت آمي من المدرسة الى البيت في اليوم التالي وجدت امرأة ضخمة ذات شعر اسود تنظف البيت . كانت السيارة التي اعتاد السيد لاوتون ان يقودها الى المحطة ما تزال في الكراج من أجل فحصها ، فذهبت آمي والدتها الى المحطة للاقائه . وعندما نزل الى الرصيف استطاعت آمي ان تعرف من خلال تعابير وجهه انه قد امضى يوما شاقا . قبل والدتها ولمس آمي على رأسها ، ثم ركب السيارة .

— « لعلك تعرف ان هناك متظرا مربعا في غرفة الضيوف بسبب مظهرها » قالت أمها .

— « اللعنة ... مارسيا ، اتمنى الا تقابليني بمثل هذه الاخبار السيئة » اجابها .

ازعج صوت الام انتنها ، فبدأت هذه تضغط على الزر الذي يرفع ويخفض زجاج نافذة السيارة .

— « كفي عن ذلك يا آمي » صرخ والدها .

— « حسنا . الامر ليس مهما .. » قالت أمها وهي تضحك ضحكة خفيفة جدا .

— « عندما رجعت من سان فرانسيسكو ، الاسبوع الماضي لم تستطيعي الانتظار فأخبرتني اننا نحتاج الى حرق جديد للوقود .. »

— « حسنا . لقد عملت اليوم مع الطباخة الجديدة . هل هذا يرضيك ؟! » قالت .

— « وهل هي سكرية ايضا » سأل والدها .

إنها غير مناسبة . ستضع لنا بعض الغداء ، وتغسل الصحون ثم تذهب بالباص الى المنزل . نحن ذاهبون اليوم الى منزل عائلة فاركورسون .

— « إنني متعب . لا أستطيع ان اذهب الى أي مكان » قال .

— « من سيعتني بي ؟! » سألت أمي

— « أنت دائما ، تقضين وقتا جيدا عند عائلة فاركورسون »  
قالت أمها .

— « حسنا . علينا ان نذهب مبكرين » قال .

— « من سيعتني بي » عادت أمي تسأل .

— « السيدة هيلين » قالت أمها .  
<http://Archive.org>

عندما وصلوا المنزل ، ذهبت أمي الى البياو . غسل والدها يديه وذهب الى غرفة الشراب . ثم دخل غرفة المعيشة وهو يحمل زجاجة فارغة من الجن .

— « ما اسمها ؟! » سأل .

— « روبي .. اسمها روبي هيلين » أجابت أمها .

— « يبدو أنها خادمة استثنائية .. لقد شربت لترا كاملا من الجن في يومها الأول هنا .. !! »

— « آه يا عزيزي لا يجب أن تفتعل مشكلة الآن » .

## □ احزان السكر □

– « الكل يشرب خمري .. لقد تعبت كثيرا بسبب هذا » صرخ .

– « هناك الكثير من الجن في الخزانة . افتح زجاجة أخرى »  
قالت والدتها .

– « لقد دفعنا لذلك البستاني ثلاثة دولارات في الساعة وكل ما فعله انه قد سرق ما لدينا من الويسكي . والخادمة السابقة اعتادت ان تمزج الويسكي بالماء . ولا حاجة ان اذكر روزماري . هذه شربت كل ما عندي من « الروم » (٦) و « الكرش » و « الشيري » ، وكل الخمر الذي نملكه في المطبخ . وهناك المرأة البولندية التي كانت لدينا في الصيف الماضي !! اعتقد ان هناك اشارة على باب منزلي تدل انه من السهل خدامي » !! .

– « حسنا ، دعنا نذهب للغداء .. بعدها يمكن ان نتكلم معها » .

– « فلنذهب الى الحميم ، لن اسمح احدا ان يسرقني .. روبي  
... روبي » ناداها عدة مرات « روبي .. روبي » . لكنها لم تجب . وبعد لحظات ظهرت في باب غرفة الطعام ترتدي قبعتها ومعطفها .

– « إنني مريضة . تستطيع أمي أن ترى بأنني مريضة وخائفة »  
قالت الخادمة .

– « اعتقد انك مريضة ، كما تقولين » قال السيد لاوتون .

– « إنني مريضة . لا اجد شيئا هنا . انا ذاهبة الى البيت »  
قالت .

– « حسنا ... حسنا . إنني ادفع للناس نقودي كي يأتوا الى هنا ليشربوا خموري » .

## □ احزان السكر □

مشت الطباخة في المر ، وتبعثها مارسيا لاونتون الى القاعة الامامية لتدفع لها بعض النقود . راقبت آمي هذا المشهد من مقعدها وراء البيانو المكان الذي يعطيها فرصة لتري كل شيء . رات والدها يأخذ زجاجة جديدة من الجن ويصنع مزيجا من الجن والاشربة الاخرى . لقد بدا حزينا جدا .

— « حسنا ... لا يبدو أنها شربت شيئا » قالت امها عندما عادت الى الغرفة .

— « رجاء ، لا تجادليني يا مارسيا » قال والدها وهو يصب كأسين من الشراب ويقول « نستطيع أن نحصل على العشاء من مطعم اورفيو » .

— « اعتقد ذلك . سأحفر شيئا ما بسرعة من أجل آمي » قالت امها ونهضت الى المطبخ . عندها بدأت آمي تعرف مقطوعة « آثار الخريف » التي كتبها « كاوند » . استاذ الموسيقى اعزفت بخفة ، وعندما كانت ترتكب خطأ ما في العزف كانت تقول لنفسها « أعيدي » ثم تعيد عزف المقطوعة من اولها الى آخرها . وفي منتصف المقطوعة خطر ببالها انها هي الوحيدة التي افترت زجاجة الجن . فقد كانت ورطتها كبيرة لدرجة انها توقفت عن العزف ، لكن تفكيرها كان منحصرا في الورطة التي وقعت فيها بسبب إفراغها للزجاجة . لم تمتلك القدرة على متابعة العزف . ولكن صوت امها جاء :

— « آمي ، عشاءك في المطبخ . تستطيعين أن تأخذي قطعة حلوى . . . قطعة واحدة فقط » .

امسكت مارسيا لاونتون كأسها الفارغة ووقفت قبالة زوجها الذي ملا الكأس من الزجاجة . بعدئذ ذهبت مارسيا الى الطابق العلوي اما

## □ احزان السكر □

السيد لاوتون فقد بقي في الغرفة . وبعد أن تفحصت والدها عن قرب رأت أمي أن والدها قد تخطى عن توتره بالتدريج وبدأ هادئا . مرت بالقرب منه في طريقها الى المطبخ ، فابتسم لها برقة ورثت على رأسها .

عندما انتهت أمي عشاءها ، عادت الى البيانو وبدأت تعزف لعدة دقائق . جاء والدها الى الطابق السفلي بلباسه الليلي ووضع شرابه على الطاولة . ثم ذهب الى الباب لينظر الى الشرفة والحديقة . لاحظت أمي التغير الذي طرأ عليه . فقد بدت ملامحه ليثة ، وأصبح مسرورا ، تساءلت أمي هل هو سكران ؟! فمشيته لم تكن مضطربة ، بل كانت أكثر ازانا .

فكرت أمي كيف ان أهلها لم يجربوا ذلك التارجح والدوران والتدحرج الذي يقوم به رجال السيرك الذين شاهدتهم حيث كانت فرقهم تصرخ « أدوني الطريق الى البيت » ، وحاولت أن تقلد ذلك الصوت بنفسها . أرادت أن تدور وتدور على الحلبة حتى تدوخ وتقع مريضة . كادت تصرخ « إنني سكرى ... إنني سكرى » . كانت ستتدحرج على الأعشاب ، ثم تحاول الوقوف فتقع . كانت ستجد نفسها غير سعيدة لأنها فقدت القدرة على رؤية العالم لمدة ثانية واحدة . لكنها لم تر أبويها على هذه الحال . فهما لم يكونا معلقين على عمود السيرك بل رانهما يسقطان . فعندما كان والدها يملأ كأس كل شخص كان يمشي بين الحضور ، لكن حذاءه كان يبدو ملتصقا بالسجادة . وأحيانا كان يخطئ الوصول الى باب غرفة الطعام . وفي إحدى المرات شاهدته أمي يمشي بمحاذاة الجدار ، ثم ما لبث أن تعثر فوقع على الأرض وكسر أغلب الكؤوس التي كان يحملها . وقد ضحك شخص أو اثنان ، لكن هذا الضحك لم يكن عاديا . فأغلب الحاضرين تظاهروا أنهم لم يروه يسقط على الأرض

## □ احزان السكر □

ابدا . ولقد شاهدت آمي السيدة فرانوارسون تضيّع الكرسي التي كانت تجلس عليها ، وكادت تسقط على الأرض .

ولكن احدا من الحاضرين لم يضحك بسبب ذلك ، بل تظاهروا بأنها لم تسقط ابدا . لقد بدا الجميع وكأنهم ممثلون في مسرحية ما . ف مسرح المدرسة عندما ترمي شجرة من ورق فانه من المفروض أن تلتقط بقوة ، دون أن تظهر للمشاهدين أنك تفتعل التصرف افتعالا . وهكذا يمكنك ألا تفسد إحساسك بأنك تسير وسط غابة كثيفة . وهذا ما يفعله ضيوف السيد لاوتون إذا وقعوا على الأرض بسبب الشراب .

اصبح والدها ، الآن يمشي بشكل مضحك تماما ، ليس كما كان يمشي جيئة وذهابا في محطة القطار في الصباح . راح يبحث عن كأسه الذي كان على الطرافة اليمنى للطاولة . ولكن لم يجد له ذلك . فتش بنظره كل الطاوات في غرفة المعيشة ثلاث مرات على الأقل ، على الرغم من أنه ينصح آمي ، دائما ، أن تبحث بشكل جيد عن أشياءها ، أو معطفها ، إذا ما فقدته . وأخيرا صب لنفسه كأسا من الشراب وقال : « سأذهب لأحضر السيدة هيلين » . توجه بكلامه الى آمي ، وكان ما يقوله هام جدا .

كان شعور آمي اتجاه السيدة هيلين هو عدم المبالاة . وعندما عاد والدها ، كانت آمي تفكر بالأيام والاسباع والسنين التي أمضتها آمي محبوسة مع السيدة هيلين في المنزل . فقد كانت السيدة هيلين مهذبة جدا . وكانت ، دائما ، تقول لآمي ماذا يجب أن تفعل وماذا يجب ألا تفعل . لقد أرادت هيلين أن تعرف أين يذهب والدها آمي وإلى أي نوع من الحفلات يذهبان ، على الرغم من أن ذلك ليس شأنها . كانت ، دائما ، تجلس على الكنبة وكانها تملك المكان !! وتحدث الى أشخاص مهمين ، لم

## □ احزان السكر □

يكونوا موجودين أمامها !! وكانت تأمر أمي أن تأتي لها بالصحيفة على الرغم من أن هذا ليس من حقها أبدا !! .

عندما كانت السيدة مارسيا تذهب خارج المنزل كانت هيلين تتمنى لها ليلة سعيدة . « لديها حفلة جميلة » كانت هيلين تردّد ، وتقول لأمي : « الى أين ذهب أبوك يا حلوتي ؟! . يجب أن تعرفي ذلك .. هل هما ذاهبان الى النادي ؟! » .

— « لا » قالت أمي .

— « ربما الى منزل عائلة ترينشر . فقد كان منزل هؤلاء مضاء عندما مرونا به ؟! » .

ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhril.com

— « لا إنهما يكرهان هؤلاء !! » قالت أمي .

— « حسنا الى أين ذهبا إذا يا حلوتي » سألت هيلين أمي مرة أخرى .

— « لقد ذهبا الى عائلة فاركوارسون » قالت أمي .

— « حسنا . هذا كل ما كنت أود معرفته » قالت السيدة هيلين ، وأضافت : « اعطني الصحيفة يا أمي ، إن الأمر لا يسيئك إذا تعاملت مع من هم أكبر منك بأدب » .

ذهبت أمي الى الطابق العلوي ، الى غرفتها . كانت الأزهار اليابانية التي جلبتها لها روزماري ما تزال في مكانها . نزلت بعد ذلك الى الطابق السفلي عن طريق الدرج الخلفي ، اتجهت الى غرفة الطعام . كانت كؤوس

ابيهما ما تزال على الطاولة . افرغت زجاجة الجن في البالوعة ثم اعادتها الى مكانها . كان الوقت متأخرا كي تتركب دراجتها . كما كان الوقت مبكرا جدا كي تذهب الى النوم . وإذا ما عثرت على برنامج جميل في التلفاز - كجريمة قتل مثلا - فان السيدة هيلين سوف تجبرها على إغلاقه . عندها تذكرت كتاب الخيول الذي جلبه لها والدها من رحلته فركضت بفرح الى الطابق العلوي ، عن طريق الدرج الخلفي أيضا لتقرأ في ذلك الكتاب .

كانت الساعة تشير الى الثانية ليلا عندما عاد السيد لوتون وزوجته . كانت هيلين نائمة على الكنب في غرفة المعيشة تحلم بتنظيف الطابق العلوي في اليوم التالي . أيقظتها أصواتهما في القاعة . دفعت السيدة لوتون بعض النقود لهيلين وشكرتها وسالتها إن كان احدا قد سأل عنهما . بعدها صعدت السيدة لوتون الى الطابق العلوي . ذهب السيد لوتون الى غرفة الطعام . راح يحسب عدد الزجاجات . كانت السيدة هيلين قلقة وتريد الذهاب الى فراشها فراحت تصلي متوسلة الا يعود السيد لوتون للشرب كما هي عادته . فهي قد طردت ، مرارا عديدة ، من قبل السادة السكراني .

وقف الرجل بباب الغرفة وهو يمسك بزجاجة فارغة بيده وقال :

— « لا بد انك ذات رائحة كريهة يا سيدة هيلين » قال لها .

— « هم ... هم ... » قالت دون أن تفهم ماذا يريد .

— « لقد شربت لترا كاملا من الجن » قال لها .

استعادت المرأة العجز وعلها ، وهي نصف نائمة وجمعت شعرها فهي التي قاومت كل الاغراءات كي تصبح سيدة ثرية ، لقد قاومت



## □ احزان السكر □

الاغراءات الكثيرة لكي تكون سيدة بكل ما تعنيه الكلمة ، وها هي الآن تكافأ على أنها سارقة . صرخت بوجهه :

— « الكلمات التي قلتها هي صفاتك انت يا سيد لاوتون . فانا لم اسرق اي شيء في حياتي كلها ، ولا سرق احد من افراد عائلتي شيئا ابدا . وانا لا اريد ان ابقى هنا ليشتمني رجل سكير ؟! لماذا ؟! . اما عن الشراب فكل ما شربته في حياتي لا يملأ كأسا ، منذ خمس وعشرين سنة عندما جلب لي السيد هيلين زجاجتين من شراب المانهاتن (٧) ، مما جعلني امراض بسبب ذلك ، وذلك ما جعلني امتنع عن الشراب بصورة نهائية . كيف تجرؤ ان تخاطبني بهذه الكلمات وتدعوني امرأة سارقة وسكير ؟! . آه ، إنك تهمني لانك تجهل المعاناة التي أتجملها . هل تعرف ماذا كان لدي من طعام في عيد الميلاد في السنة الماضية ؟! . كانت لدي سندويشة واحدة .. » .

توقفت عن الكلام ، وبدأت تبكي بمرارة . قالت :

— « إنني مسرورة لانني قلت لك ذلك . فهذه هي المرة الأولى التي اتفوه فيها بمثل هذه الكلمات ... انت يابن العاهرة !! » .

شعرت وكأنها تقف على ظهر سفينة مبحرة . « لقد عشت في الريف كل حياتي بين المزارعين الطيبين ، حيث السمك يملأ الأنهار . كان لدى ابي اربعة افدنة من الأرض الخصبة ، واسم معروف جيدا . اما امي فهي منحدرة من النبلاء الالمان . فامي كانت شبيهة الملكة ويلهيلميا (٨) . ربما اعتقدت أنك تستطيع ان تستمني وتمضي ولكنك مخطيء جدا .. جدا »

مضت هيلين الى الهاتف . التقطت السماعة وصرخت : « الشرطة ... الشرطة ... الشرطة انا السيدة هيلين في منزل عائلة لاوتون . إنه سكران .. ويطلق عليّ الشتماء .. اريدكم ان تحضروا وتأخذوه فورا !! » .

أيقظ الصوت آمي التي كانت في سريرها ، تفكر بالفساد الذي يطغى على المجتمع ، وكان المجتمع قد بات قطعة من الخيش المزق ، المرقع بالقباء والأخطاء والعقم والكآبة . ومع ذلك لا أحد يرى مساوئه . وعندما يشير أحد ما الى هذا ، فإنه يتقابل بالسخط الكبير .

عندما ارتفع الصوت سمعت كلمات « الشرطة .. الشرطة » ، شعرت آمي بالخوف ، لم تستطع أن تتصور كيف سيعتقلونها ، على الرغم من أنهم سوف يجدون بصمات أصابعها على الزجاج الفارغة . ولكن لم يكن هذا ما أخافها بل هو الكابوس الليلي الذي يخيم على المنزل . فما حصل كان بسبب غلطتها !! . وعندما سمعت والدها يتحدث في الهاتف الموصول الى غرفة المكتبة . شعرت آمي أنها تفرق في الخطيئة . حاول والدها أن يكون جيدا ولطيفا معها ، في الفترة الأخيرة . وقد تذكرت الكتاب اللطيف الذي أهدها والدها لها ، عن الخيول . أغلقت فمها بيدها كي لا تبكي ، وغطت رأسها بالوسادة وأيقنت أن عليها أن ترحل بعيدا . كان لها أصدقاء كثيرون في نيويورك عندما كانوا يعيشون هناك ، أو تستطيع أن تعضي الليل في الحديقة العامة أو تختبئ في المتحف . عليها أن تذهب بعيدا .

— « صباح الخير ... » خاطبها والدها « هل أنت مستعدة ليوم جديدا ؟! » .

كان مبتهجا بسبب طريقته في تسليم السيدة هيلين للشرطة ، وإقناع الشرطة بعدم المجيء . كان قد ارتاح في نومه . فقد شعر بالسرور لأنه تذكر أنه سيلعب الغولف اليوم . تحدث السيد لاوتون بفرح . كانت كلماته ، بالنسبة لامي ، مزعجة وحمقاء وقد اغتصبت كلماته شهيتها للطعام . فراح تحرك الطعام بملعقتها .

## □ احزان السكر □

تذكر والدها أحداث الليلة الماضية والصراخ الذي جرى . قرر أن يذهب .

اتار فرح أبيها ما بنفسها من تفكير . وهكذا قررت أن تنفذ ما كانت تنوي منذ زمن أن تفعله . لديها درس رقص في الساعة العاشرة . ستتناول الغداء مع « ليليان تاول » ، بعد ذلك سوف تغادر !! .

كان الأولاد يحضرون انفسهم للرحلة البحرية ، فكانوا يجهزون ادواتهم مثل فراشي الأسنان ، والبرادات الصغيرة بنزق كبير . تأخرت عن الحضور الى المنزل بعد الغداء . ولقد أعاق ذلك سفرها الى الرحلة في الوقت المناسب . لكنها لم تبال بذلك فهي تستطيع أن تلحق بأحد قطارات بعد الظهر . كان والدها يلعب الغولف ، وكانت أمها خارج المنزل في مكان ما . وعندما أنهت أمي تحضير لوازمها ذهبت الى غرفة نوم أبيها . أخذت عشرين دولاراً من درج أمها ، ثم نزلت الى الطابق السفلي وغادرت البيت . مشيت حول مستديرة « بلينهللو » ونزلت شارع « لويغز » ومنه الى المحطة . وراحت تبحث عن أصدقائها في المدينة ، في ذاكرتها ، حيث ستقضي ليلتها إذ لم تستطع الاختباء في المتحف حتى الصباح . فتحت باب غرفة الانتظار . كان السيد « فلانغان » مدير المحطة يحرك نار الفحم .

— « أريد شراء بطاقة الى نيويورك » قالت له أمي .

— « ذهاباً فقط أم ذهاباً وإياباً ؟ » سألها .

— « ذهاباً فقط » .

ذهب مدير المحطة عبر الباب الى مكتب التذاكر المجاور ، ورفع غطاء النافذة الزجاجية وقال : « أخشى ألا أجد بطاقة بنصف القيمة لك

## □ احزان السر □

يا أمي . إنني مضطر لأن اعطيك بطاقة ذات سعر كامل - للذهاب والإياب » قال لها .

- « حسنا » قالت وهي تضع العشرين دولارا على الطاولة .

- « عليّ أن اذهب الى الطرف الآخر لكي آتي لك بالبطاقة المطلوبة .  
ها هو قطار الساعة الرابعة قد جاء ورقمه اثنان وثلاثون . ولكن تستطيعين  
أن تذهبي في قطار الساعة الخامسة » .

لم تعترض على كلام مدير المحطة . ذهبت وجلست بجانب حقيبتها  
التي تحمل أسماء الأماكن الممتعة التي ستذهب إليها : الفندق الأوربي ،  
وغیره . جاء القطار ومضى . أغلق السيد فلانغان نافذته الزجاجية ومشى  
الى الرصيف الشمالي للمحطة . ارتفع صوته يقول : « السيد لاوتون ،  
للتو ، دخل المحطة فقد انتهى من لعبته وهو يجتسي كأسا من الشراب »  
ثم صاح بأعلى صوته : « يا سيد لاوتون ، يا سيد لاوتون ، اعتقد أن ابنك  
ذاهبة برحلة ما .. » .

كان الظلام قد حل في المحطة . شاهدها والدها وشاهد حقيبتها  
التي تحمل الأسماء اللامعة . تأثر كثيرا جدا . بدت ابنته عاجزة أمامه ،  
عن فعل أي شيء . شعر وكأن شخصا ما يمشي على قبره !! . كان جسده  
يرتعش ، مثلما يحصل له أحيانا عندما يعود وحيدا ومتأخرا الى المنزل !! .  
ثمة أوراق تتساقط من شجرة حياته وتحرره ، لمدة ثانية واحدة ، من  
كل الرموز الرسمية لحياته الحالية ، وتعود به الى حياته السابقة حيث  
قمصانه بلا أزرار ، وحيث كؤوسه فارغة طوال الوقت ، وحيث أقساط  
المصرف ترهقه باستمرار . وراح يصفي - ويعلم الله ماذا كان يسمع :  
الأوامر ، صوت احتراق النار ، موسيقا الكلوكنيبال (٩) كم هي جميلة  
وممتعة فوق جبال الألب . اصوات كثيرة .

## □ احزان السكر □

عاد الى نفسه . ولكن لماذا تريد أن تهرب بعيدا؟! اترمع على السفر؟  
أن تسافر؟! كيف يستطيع أن يعلمها أن البيت ، البيت الجميل هو أفضل  
من كل الأمكنة؟! .

هوامش :

- ١ - المدارس الخاصة : التي تمنى بمتهاج خاص ، القاسمها مرتفعة .
- ٢ - المدارس العامة : تمنى بتعليم أبناء منطقة ما ، متهاجها عام .
- ٣ - الشيري : شراب كحولي .
- ٤ - مين : مدينة على ساحل الاطلسي .
- ٥ - السرطون : نبات يؤكل مطبوخا ، رخيص الثمن .
- ٦ - الروم والكرش : اسمان لنوعين من الشراب الكحولي .
- ٧ - المتهاجتين : شراب الويسكي مضافا اليه الماء .
- ٨ - الملكة ويليليميا : ملكة هولندا ( ١٨٩٠ - ١٩٤٨ ) .
- ٩ - الكلوكنبال : كلمة لاتينية الاصل تعني آلة موسيقية على شكل صندوق تصدر صوتا شبيها بصوت أجراس الكنائس .
- ١٠ - البجين : شراب كحولي هاد .

The Sorrow of drink أحزان السكر

John Cheever جون شيفر

ولد عام ١٩١٢ أحد الكتاب المرموقين في الولايات المتحدة في هذا القرن . عزز ، بكتاباته ، تقاليد الأدب الأمريكي ولاسيما في مجال القصة .

ظهرت كتاباته في الثلاثينات . أهم رواياته : « تاريخ وإبشوت » « فضيحة وإبشوت » ، « رصاصة في المنتزه » وغيرها . كما كتب عدد كبير جدا من القصص القصيرة .

تتركز أعماله على تصوير حياة الناس العاديين في الأرياف والمزارع، مثل العمال العاديين والخدم والفتيان والفتيات في مقتبل العمر .

رشح شيفر عدة مرات لنيل جائزة نوبل للأدب غير أنه لم يفز بها حتى الآن . ترجمت أعماله الى عدة لغات . والقصة المترجمة أدناه مأخوذة من كتاب « Forth and Forth and so on » الذي يضم مختارات قصصية معاصرة لعدد من الكتاب الأمريكيين وهو صادر بالانكليزية عن دار نشر لونغمان ١٩٨٥ .

الترجم

# مصرية سكان المستنقع

للكاتب الافريقي « وول سويتكا »

ترجمتها عن الانكليزية سعيد الساطي

ARCHIVE

قرية في المستنقعات <http://Archivebeta>

ضفادع ، مطر ، وضجأت مستنقعية اخرى .

المنظر عبارة عن كوخ على ركائز خشبية . بني على احدى الجزر غير المتينة المبعثرة في المستنقعات . بابان على اليسار يؤديان الى الغرف الاخرى والباب الذي على اليمين يؤدي للخارج .

الجدران اوتاد من المستنقع مجدولة بحبال من القنب .

الغرفة واسعة نوعا ما وتستعمل كغرفة عمل وغرفة جلوس للضيوف . في منتصف النصف اليميني من الخشبة هناك كرسي حلاقة دوار قديم جدا . على الطاولة عند الحائط

## □ سكان المستنقع □

اليمني ، صف خفيف من معدات التزيين . مقرستان ، مقصات ، امشاط محلية ، طشت لرغوة الصابون ، فرشاة ، موسى ، لا اكثر .

ما يشبه الثوب الفضفاض الأبيض الوسخ ، يستعمل كملاء للزبون .

ماكوري عجوز في الستين من العمر ، يقف قرب النافذة ، ينظر للخارج . قرب اليسار الأدنى من خشبة المسرح ، هناك سلال قشية تم صنعها من الاسل المنتشر امامه . عن يسار المسرح ، زوجته التي تماثله بالعمر اسمها الو .

تجلس على حصيرة منشفة يعملها . توضح النقوش على الملابس « الأدبية » المصبوغة . تظهر الو وكأنها تعاني من ضرر ذباب المستنقع اكثر من الشكل الطبيعي . تعاني من لسعة في جانبها ، تصرخ عندما تفاجئها اللفة على حين غرة . الوقت عند الفسق ، وهناك بركة صغيرة من جراء المطر في الخارج .

الو : هل تراه ؟

ماكوري : ارى من ؟

الو : ولدي ابغوزو من غيره ؟

ماكوري : لم آت لأبحث عنه . اتيت فقط لأرى إن كان المطر على وشك التوقف .

الو : حسنا هل توقف ؟



□ سكان المستنقع □

ماكوري : ( ينخر ) .

الو : ( تعود لعملها ، ثم ) حان وقت عودته . فقد ذهب منذ ساعات وساعات .

ماكوري : يعرف الطريق ، فهو رجل كامل ، ومعه زوجته .

الو : ( يحمى غضبها ، مع احتياج شيخوخي للحرارة ) لو كان لديك أي حنان في قلبك ، لكنت ذهبت وبحثت عنه .

ماكوري : وأموت من المفص ؟ هذا ليس محتملا .. وعلى كل حال ( يحمى أكثر ) ما الذي يمنعك من الذهاب ؟

الو : أريد أن أكون هنا عندما يأتيني بالأخبار . فانا لا أريد أن أقع ميتة في الغراء .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ماكوري : كلما تقدمت بك السن ، أصبحت أكثر دجلا . ففي كل يوم خلال السنوات السابقة لم يكن لك عمل سوى القسم أن ابنك قد مات في المستنقعات ، واليوم تجلسين مثل الغراب وتقولين لي أنك تنتظرين أخبارا عنه .

الو : ( بعناد ) أعرف أنه ميت .

ماكوري : إذن ماذا تريدن من إيفوزو أن يخبرك ؟

الو : أريد فقط أن أعرف فيما إذا .. أريد فقط أن أسأله .. أنا .. أنا .. كان عليه ألا يذهب مسرعا بتلك الطريقة .. ومنذفعا مثل المجنون قبل أن يسأله أحد شيئا .

ماكوري : ( باصرار ) قبل أن يسأله أحد ماذا ؟

□ سكان المستنقع □

الو : ( غاضبة ثانية ) انت تحاول دائما ان تكذبني .

الو : انا لم احاول ذلك .

الو : اف لك ، يا وجه الضفدع ( تستأنف عملها ) لقد رمى الصرة التي معه واندفع قبل ان اسأله شيئا .. وكيف اعرف انه قد وجدته بعد كل هذا .. ارجو ان يكون قد وجدته في المدينة .

ماكوري : الاموات لا يذهبون الى المدينة ، إنهم يذهبون الى الجحيم .

الو : اعرف احد الاموات الذي يجلس هنا بدلا من ذهابه الى الجحيم بهدوء .

ماكوري : راقبي الان من ينادي من ..  
ARCHIVE

الو : انت عديم التمتع دائما ، فقد اشتغلت طوال الاسبوع تقريبا ولم تصنع سلة واحدة .. ولم تفكر ان تقطع الأسل الذي يخصك .

ماكوري : اذا كنت مضطرة ان تقفي كل الوقت لحلاقة رؤوس اهل القرية كلهم .. واكثرهم يغلف رأسه بقشرة الكراو - كراو بحيث يضطر الانسان الى تقشيرها تقشيرا حتى ..

الو : ( تزعق وتضرب ذراعها )

ماكوري : ( ينظر اليها للحظة ) ها . لا تقولي لي الان ان ذبابة حاولت ان تمص دما من اوردتك الجافة .

الو : اذا كان لديك دم يحركك ، يجب ان تبرهن على ذلك بالذهاب كي تفتش عن ابنك وتجلبه الى المنزل ليتناول طعام العشاء .

## □ سكان المستنقع □

- ماكوري :** سيأتي عندما يشعر بالجوع .
- الو :** افترض انه اضاع طريقه ؟ افترض انه ذهب يمشي في المستنقعات ولم يستطع ان يجد طريق العودة ؟
- ماكوري :** ( بدهشة ) هو ؟ يضيع ؟ يا امرأة ، اليس من يتحدثين عنه هو ابنك ؟ ابنك الذي ولد وعاش هنا كل حياته ؟
- الو :** ولكنه كان بعيدا لوقت طويل . ولا يمكنك ان تتوقع منه ان يجد طريقه بهذه السرعة .
- ماكوري :** لا .. لا .. بالطبع لا . الطفل المسكين كان بعيدا لمدة ثمانية اشهر .. كاملة .. هس .. هس . انك تدفعين الانسان ان يرمي نفسه في المستنقعات .. فقط لابتعد عن نكدك .
- الو :** ( تضع عملها جانبا ، وتنهض ) انا ذاهبة وراهه .. لا اريد ان اقلده ايضا .. ولا اريد ان يخطيء موطيء قدمه ويختفي دون صياح وذنون فرصة لأي واحد كي ينقذه .
- ماكوري :** ابق في مكانك .
- ( تعبر الو الى عتبة الباب وتنظر نحو الخارج )
- الو :** انا ذاهبة لاصبح بأعلى صوتي حتى يسمعي . لقد كان لي ابن آخر قبل ان يسحبه الطمي الى العمق ، وأنا لا اريد لإفغوزو ان يموت بالطريقة نفسها .
- ماكوري :** ( يتبعها ) انت لم تفقدي ولدا في البركة الموحلة . ولكنك ستفقدينه اذا بقيت تندبين لتحل المصائب فوق رؤوسنا .
- الو :** ليس ذلك ما قلته . فالاسوا حصل قبل الآن . ان ولدي أوشيك قد غرق .

## □ سكان المستنقع □

**ماكوري** : انت امرأة متعطشة للدماء . ان آوشيك قد اشماز من هذا المكان وذهب الى المدينة . هناك حيث ستجدينه قد استهوت به هو والرجال . ولكنك لن تقتنعي بشيء اقل من جثمان فاسد تحت الوحل ...

**الو** : إنها الحقيقة .

**ماكوري** : انها كذبة . كل الشبان يذهبون الى المدينة الكبيرة ليحبسوا حظوظهم في جني المال .. والبعض القليل من يتذكر اهله فيرسل كلمة واحدة في وقت ما .

**الو** : ستري ، عندما يعود إيفوزو ، وستجد انه لم يعثر له على أثر .

**ماكوري** : وان لم تحده ؟ المدينة مكان واسع ، وباستطاعتك العيش هناك كل حياتك ولا لتقتين بنصف سكانها .

**الو** : انهما توأمان ، وميلادهما المتقارب سوف يشد كل واحد منهما نحو اخيه ولو كان يعيش في الطرف الثاني من المدينة .

**ماكوري** : اف .

**الو** : اف لك . فلا احد قد رآه او سمع عنه ، والان تقول لي ..

**ماكوري** : لا احد ؟ هل قلت لا احد ؟؟

**الو** : لا احد قد عرفه حقيقة . ولم يستطع احد ان يحلف انه كان هو .

**ماكوري** : ( ببأس ) لا احد .. لا احد يمكنه ان يحلف .. اية امرأة انت حتى تخدعي نفسك .

□ سكان المستنقع □

**الو :** لا أحد يعرف . الثعبان وحده يمكن ان يخبر . ثعبان المستنقعات وحده .. الثعبان الذي يترصص تحت المستنقع .

**ماكوري :** الثعبان يعرف .. باه ، ستجعليني اجدف قبل استطاعتي ايقاف لساني .. لقد اتى التجار . اتوا في احدى السنين ثم اتوا في السنة التالية . لقد نظروا الى ايفوزو وسالوا ، هل هو توام للاخ الذي يعيش في المدينة ؟

**الو :** كثير من الناس يتشابهن .

**ماكوري :** ( يجلس ويستأنف عمله ) انا لن اقوم بطقوس الموت لابن اعرف انه حي .

**الو :** ان كنت تشعر نحوه بشعور الاب حقا ، فيجب ان تعرف انه مات . ليس لذلك أية مشاعر على الإطلاق . وأي واحد سيعتقد أنهما ليسا من لحمك ودمك .

**ماكوري :** حسنا ، أنا موافق على ما قلته حول ذلك .

**الو :** اخ ، أنت دائما قذر اللسان ..

**ماكوري :** ( بخيث ) الأرض كبيرة وواسعة ، يا الو ، وقد كنت تخرجين أحيانا لوحده . تحفرين لاصطياد السرطانات ، وكانت هناك أعين التجار المحتالة ، هؤلاء التجار الذين اتوا ليصطادوا التماسيح من أجل جلودها . فهل أنت متأكدة أنهم لم يأخذوا جلدك معهم .. فانت تمساح عجوز .

**الو :** وماذا ان فعلوا ؟

**ماكوري :** حظهم تعيس ، فهم لم يفكروا كثيرا أي تمساح اصطادوا .

□ سكان المستنقع □

**الو** : انت تسال .. ايبي ( تضرب ذبابة وتتابع أكثر غيظا ) .  
انت تسال لتجعل رأسك ينشق ويسيل الغرور منه .

**ماكوري** : وحتى أفكر ....

**الو** : ( تتحرك لتنهض ) وسأفعل ذلك من أجلك اذا باشرت الشيء  
نفسه ...

**ماكوري** : اسمعي ، اسمعي ، يا الو . انت تعرفين انني لست اعني  
كلمة واحدة من ذلك .

( تلوي الو شفتيها ، وتعود الى عملها )

( في نفمة سريعة هادئة )

لم تكن هناك امرأة في أي مكان أكثر وقاء منك . الو ، انا  
لم تمر علي لحظة انزعاج في كل حياتي . ( تنامي نفمة حديثة  
أكثر صدقا ) لا يمكن لكل رجل ان ينظر في وجه زوجته وان  
يقوم بذلك التباهي . الو لا يمكن لأي انسان ان يفعل ذلك  
( تبقى الو مزورة عنه )

ولقد اتحت لك فرص كان بإمكانك استغلالها ، فهؤلاء التجار  
— كل واحد منهم أراد أن تذهبي معه ، واعدوا اياك انه  
سيجعلك تعيشين كسيدة .. يكسوك بالحرير ، ويكون لديك  
الخدم المنتظرين أصغر رغباتك .. وكانوا يقولون لك انك  
لا تنتمين الى هذا المكان . تعالي معنا الى المدينة حيث يعرف  
الرجال قيمة النساء .. لا ، ليس هناك من شك حول ذلك .  
كان يمكنك أن تختاري أحدهم . فلقد أدت رؤوسهم مثل  
شراب القصب السكري المخمر .

تبدا الو بالابتسام بالرغم منها )

□ سكان المستنقع □

**ماكوري :** في ذلك الدرب الذي كنت اتمشنى فيه معك ، كنت اكاد  
اسمع حركة رؤوسهم وهي تستدير نحوك ، وواحد منهم  
يعلق ويقول للآخر . اني استغرب فعلا ماذا ترى فيه . .  
يا للاغباء المساكين . . لو انهم عرفوا فقط ، لو استطاعوا  
رؤيتي وانا ارافقك الى شجر المنغروف ، وانا في قوتي حيث  
استطيع ان اجعلك تتشبثين بي ، وتغرقين ، وتغذين اسنانك  
في خدي .

**الو :** كنت رجلا للمباهاة .

**ماكوري :** لقد كانت عيناك مغمضتين بقوة حتى حسبت ان جفنيهما  
سوف يمزق ذاته مغمضتين تماما ومستعدتين ان تبقىا كذلك  
حتى اليوم، ولا يمكنك ان تخبرني بمن اتشابه عندما سحرتني  
الروح ، واصبحت حائيا مثل الشيطان نفسه .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

**الو :** اسكت .

**ماكوري :** انت لم تخشى المستنقع ابدا . وبامكانك السير عبره ليلا  
ونهارا ، كما يمكنك الذهاب للنوم في منتصفه . . الو هل  
تذكرين ليلة عرسنا ؟

**الو :** ( تسر بالطريقة ) لقد تجاوزنا ذلك النوع من الكلام الان .  
الا تخجل ؟؟

**ماكوري :** هيا يا الوتي . اخبري العجوز ماكوري ماذا فعلت ليلة  
عرسنا .

**الو :** لا .

**ماكوري :** انت امرأة عجوز تكدة . . الست انت التي تتحدثين كيف

□ سكان المستنقع □

جرجرتني من المنزل وذهبتا عبر المستنقعات ، مع ان الوقت كان ظلاما بحيث لم استطع رؤية بياض عينيك ؟

الو : ( بعناد ) لا اذكر .

ماكوري : واخذتني الى نقطة التقاء الجداول .. وقلت هناك ...  
( بصمت )

الو : ( بخجل ) حسنا ، اُمي هي التي كانت تعلمني ذلك دائما .

ماكوري : اخبريني بالطريقة نفسها .. تماما كما قلتها تلك الليلة عندما حسبت انها كانت كلماتك .

الو : ذاكرتي ليست على ما يرام .. ولكن ..

ماكوري : ستعود ، فكري ببطء .  
<http://Archivebeta.Sakhriv.com>

الو : ( بإبتسامة خجلى ) من الواجب ان اقولها على سرير الزواج .

ماكوري : تماما حيث توقعنا . هيا قولها ثانية .

الو : حيث تلتقي الانهار ، هناك يجب ان يبدأ الزواج . وسرير النهر نفسه هو سرير الزواج المثالي .

ماكوري : ( بتفكير ) اي يبي .. سرير النهر نفسه .. سرير النهر ( ينفجر فجأة الى ما يبدو ان يكون ضحكا غير معقول )

الو : علام تضحك ؟

ماكوري : ( يجهد كي يسيطر على نفسه ) اي ، نعم . سرير النهر ..  
( ينفجر ضاحكا ثانية )



□ سكان المستنقع □

**الو :** هل انت على ما يرام يا ماكوري ؟  
**ماكوري :** ايبي .. لا بد انك عجوز حقا يا الو ، اذا لم تتذكري هذا ،  
فانت عاجزة تماما عن التمدد فوق سرير نهر آخر .

**الو :** انا لست .. ماذا انت .. ؟  
**ماكوري :** فكثري بقوة يا امرأة . الا تتذكرين ؟ فنحن لسنعرف ان  
المستنقع قد فاض كمثلك الجزء من الجدول .. الأرض  
.. تراجعت ... تحتنا .

**الو :** ( تبدأ بالضحك ) لقد بدا كل شيء يعود ثانية .. نعم ، نعم ،  
انه كذلك ، انه كذلك .

**ماكوري :** وهل تذكرين انك كنت تضربين الطين برجليك ؟ .. ها ها .

**الو :** ( لم تعد تضحك ) انا كنت ؟ اعتقد انك لم تلوث اصابعك  
بالوحل ابدا ؟

**ماكوري :** حسنا ، لقد قفزت في الوقت المناسب ، الم افعل ؟ لكنك  
غرقت تماما مثلما كنت ، مسطحة على ظهرك ، وهناك وقفت  
انظر نحوك ...

**الو :** اي . كنت تحديق بي ببله ، وتضحك باعلى صوتك . استطيع  
ان اتذكر الآن .

**ماكوري :** كان يمكن ان تضحكي انت ايضا لو انك وقفت حيث وقفت  
انا ، ورايت ما يمكن ان يرى منك .

**الو :** اتدعي انك رجل ؟ وكل ضلوعي رضت لانك وقفت فوقي  
محاولا ان تخرجني .

## □ سكان المستنقع □

ماكوري : لو انك لم تتقلبي كثيرا . لكنت أخرجتك بسرعة أكبر ...

الو : ( تزمّ الو شفتيها ثانية . تنحني بعنف فوق عملها . صمتا .

ماكوري : كل من في القرية قال ان التوامين كانا بلون المستنقع ذاته ..  
ايه .. الو ؟

( تبقى صمّاء عنه ) .

ماكوري : آه ، حسنا ، تلك الأيام كانت .. تلك الأيام كانت رائعة  
حقا ، حتى حين كانت الاوقات عصبية والمستنقع يغمس  
الأرض ، فقد كنا قادرين على الضحك مع الثعبان . ( يتابع  
العمل .. وأما هؤلاء الشبان .. فانهم لا يكادون يولدون حتى  
يرغبون بالذهاب من القرية كأنما تحمل طاعونا . ( يرفع  
نظره فجأة ) أنا اراهم ان احدا منهم لم يرافق زوجته الى  
المستنقعات .

الو : لديهم تقديرات اضافية أكثر من ذلك . ( تقول هذا بجهد  
وحالا تعود الى فتورها ) .

ماكوري : ليس لديهم التقدير .. ليس التقدير أبدا . فايغوزو لم يكذب  
يقترن بزوجه حتى اخذها الى المدينة . وما الذي ستفعله  
فتاة مثل ديسالا في مكان مثل ذاك . أسالك . ماذا ستجدي في  
المدينة لتعمل ؟؟

الو : ( بمنفوان ) لو انك فتحت عينيك جيدا لكنت عرفت انها  
جعلته يأخذها الى المدينة قبل أن تتزوجه .

ماكوري : انها تدمرها . المدينة تدمرها . عن ماذا تبحثين هناك

## □ سكان المستنقع □

غير المال ؟؟ لقد تكلمنا الى التجار ، ومن ثم لم يستطيعا  
المكوث .. كان هناك ابن غونوشي الذي ترك زوجته وأولاده  
.. دون أية كلمة لأي منهم .

**الو :** ( من بين شفتيها ) السبب كان المستنقع .. لقد ذهب  
بالطريقة نفسها ، مثلما ابني ...

**ماكوري :** ( راميا سلته ) يا امرأة ..  
( يقاطع بصوت خطوات فوق الخشب في الخارج )

**ماكوري :** لا بد أنه يفوزو .

**الو :** شكرا للسماء . فالظلام سيحل قريبا .

**ماكوري :** من الأفضل أن تفيدي منه الى أبعد حدود الافادة . يمكن  
أن يعود غدا .

**الو :** ولماذا يجب أن يعود غدا ؟

**ماكوري :** انه آت من أجل محاصيله . وبعد أن يعرف أنها قد دمرت  
بالطوفان ، فانه سوف يعود مهرولا الى المدينة .

**الو :** على الأقل سيمكث عدة أيام .

**ماكوري :** ( يلحق شفتيه ) ايمكث عدة أيام وهناك امرأة عامرة الصدر  
مثل ديسالا تنتظره في المدينة ؟ لا بد أنك أصبحت عجوزا .

**الو :** ان المحاصيل خيبت أمله ، يأتي كل هذه المسافة ولا يجد  
محصولا .

## □ سكان المستنقع □

**ماكوري :** لا تبدئي بالشكوى والتذمر ، لقد جاءتنا سنوات أسوأ من قبل هذه .

**الو :** ( متألقة ) ولكنك لم ترحل مثله مدة ثلاثة أيام لتجدمحاصيلك قد دمرها الطوفان .

( الخطوات تماما عند الباب . وطرقة على الجدار )

**الو :** ذلك سلوك غريب منه . لماذا يقرع ؟

**ماكوري :** انه ليس ايفوزو .. لا اعتقد انها خطواته .

( يذهب نحو الباب . ويذبح الباب المجدول جانباً )

مساء الخير ايها الغريب .

**صوت من خارج المسرح :** الله يحفظك .  
<http://Archive.org/Sakhi.com>

**ماكوري :** من اين اتيت ؟ ادخل .. ادخل المنزل .

( يدخل القادم يتحسس طريقه بعضاً )

**ماكوري :** ( يرفع الصرة من على ارض الغرفة ) الو خذي هذه الصرة من هنا .. واجلي المصباح .. ان المكان مظلم هنا .

**المتسول :** لا . لا . لا تجلي المصباح من اجلي . فانا لا فرق عندي اطلاقاً .

**ماكوري :** ( بسلوك مرتبك ) اوه ، اوه .. مفهوم . ( ياخذ طرف العصا الآخر ، ويقوده الى الكرسي الدوار ) اجلس هنا .. ( يلمس جبين الغريب ، ويقول باخلاص ) لتكن مباركة بلاوي الالهة .

□ سكان المستنقع □

**المتسول :** فليمنح الله السلام الدائم لهذا المنزل .

( الأعمى طويل مستقيم القامة ، واضح من ثيابه أنه غريب عن هذه الأنحاء . يلبس جلبابا طويلا ، أبيض يصل الى مائحت بطة الساق ، وقبعة رأس صغيرة ، في أسفل إحدى أذنيه تدلى حلقة أذن كبيرة . ويلبس خاتما نحينا في إحدى أصابعه ، له لحية خفيفة الشعر ، حيث تبرز هي وقبعة رأسه طول وجهه وتؤكد على طبيعته الأبنوسية المنقوشة . قدماه موحلتان فوق الرسغين ، وسائر جسمه مبلل قليلا . هيئته تدل على عزة نفس هادئة )

**ماكوري :** قمت برحلة طويلة ؟

**المتسول :** طويلة جدا ، لقد مشيت كل الطريق من مصب النهر .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

**ماكوري :** ماشيا ؟

**المتسول :** أكثر الطريق ، فحيث كان ممكنا مشيت ، ولكن في بعض الأحيان كنت مكروها أن أقبل الركوب بالعبارات النهرية .

**ماكوري :** ( ينظر الى قدميه ) الو ، هاتي بعض الماء للرجل كي يغسل رجليه .

**الو :** ( تدخل ومعها الشمعة ) امهلني . أنا لا أستطيع انجاز كل شيء في وقت واحد . هل أستطيع ؟ ( تشعل مصباح الزيت الذي كان متدلليا من خشب السقف . تخرج ثانية ) .

**ماكوري :** هل رايت احدا في القرية ؟ من اين اتجهت الى هنا ؟

**المتسول :** لم ار احدا في طريقي سوى هذا المنزل .. هل انت رب هذا المنزل ؟

## □ سكان المستنقع □

- ماكوري** : ن - نعم ، نعم أنا .
- المتسول** : اذن معك يجب ان اتحدث .
- ماكوري** : ليس لدينا الكثير . ولكنك يمكنك ان تأوي هذه الليلة ،  
ونأكل ...
- المتسول** : لم آت لأطلب الاحسان .
- ماكوري** : اوه ؟ هل تعرف احدا هنا ؟
- المتسول** : لا . جئت من البعيد ، البعيد في الشمال . هل سمعت عن  
بوكانجي ؟
- ماكوري** : بوكانجي ؟ بوكان ؟ آه ، اليس قرية الشحاذين ؟
- المتسول** : اذن هي معروفة في بقية العالم ... قرية الشحاذين .. لكنني  
لم آت لآتسول <http://Archivebeta.Salah>
- ماكوري** : انها على مسيرة عدة اسابيع .
- المتسول** : لقد رحلت لمدة اطول من ذلك . لقد صممت ان اتبع النهر  
اينما ذهب ، ولا اعود ابدا . وان رحلت من هنا . فان رحلتي  
ستستمر في الاتجاه نفسه .
- ماكوري** : ولكن هنا النهاية . هنا ينتهي النهر .
- المتسول** : لا يا صديقي . ما زالت هناك اميال كثيرة من هذا النهر .
- ماكوري** : نعم . نعم . ولكن الباقي كله مستنقع . ما بين هذه المنطقة  
والبحر ، لن تجد اي انسان .
- المتسول** : يجب ان امكث هنا او اتابع المسير . لقد اقسمت ان امشي  
حيث تكون التربة مبتلة .

## □ سكان المستنقع □

**ماكوري :** لن تبعد في ذلك الاتجاه . هذه هي النهاية . هذا هو المكان الذي يستطيع الناس أن يبلغوه . حتى هؤلاء الذين لهم أعين يبصرون بها .

**المتسول :** اذن يجب أن ابقى هنا .

**ماكوري :** ماذا تريد ؟

**المتسول :** العمل .

**ماكوري :** العمل ؟

**المتسول :** نعم ، العمل .. أريد أن أعمل في التربة . أريد أن أعجنها بين أصابعي .

**ماكوري :** ولكنك اعني ، لماذا لا تتسول مثل الآخرين ؟ فليس هناك العابد الحقيقي الذي يرفض أن يمنحك احسانه .

**المتسول :** أريد بيتا . وأرغب بالعمل بيدي .

**ماكوري :** ( بارتباك تام ) انت .. يا لآحزان الآلهة . أترغب بالعمل حقا ، بينما مجرد متدين في أقل درجات التدين يقضي حياته بموجب التوجيه الصارم من أجل الاحسان إليك .

**المتسول :** ( ناهضا ) يكفي ، يكفي . فالناس على الطريق من مصب النهر كانوا يفسرون لي شريعة المحزون ، تبعا لعقائدهم المختلفة . البعض أطمعني وكساني . وآخرون وضعوا نقودا في يدي . والطعام والشراب في جعبتي . وعند البعض الآخر كان الاطفال وحجارتهم ، وأحيانا تبعتني الكلاب وأنشبت انيابها في رسفي . الى اللقاء .. سأبع النهر حتى النهاية .

## □ سكان المستنقع □

**ماكوري :** انتظر . انك لعجول جدا . ألم تتعلم أن الأعمى لا يستعجل خوفا من أن يسبق مرشده ؟ اجلس ثانية . الو . الو . متى سيحضر العشاء ؟ .

**الو :** ( من الداخل ) أي عشاء ؟ آخر الطلبات كان الماء من أجل غسيل رجليه .

**ماكوري :** حسنا ، استعجلي ( يساعد الأعمى ليعود الى كرسيه ) والآن أخبرني كل شيء عن رحلتك .. هل دخلت اية مدينة كبيرة ؟

**المتسول :** واحدة او اثنتين . ولكني لم اتوقف هناك مررت فيهما دون أن اتوقف .

**ماكوري :** واستغرق الطريق معك لمدة .. كم بقيت ؟

**المتسول :** فقدت الاحساس بتقدير الوقت . اليوم بالنسبة لي هو تماما مثل الغد . وهذا بالضبط منذ أن أصبح بصري بلا فائدة .

**ماكوري :** العيش في الظلام الابدي .. لا بد انه امر غريب .

**المتسول :** لم اتمتع بفائدة العينين لسنين طويلة . إنها اربع او خمس سنوات على الاغلب . ومن ثم .. هل سمعت بمرض الذبابة ؟ .

**ماكوري :** ( هازئا برأسه ) من ذا الذي لم يسمع به ؟ من ذا الذي لم يسمع به ؟

**المتسول :** انه مهلك للجميع . فالمرء يقع في المرض ويعاني سكرات الموت . وعندما ينتهي المرض ، تبدأ العتمة .. في البداية حيرة .. ثم .. ( يبتسم ) عندما أصابني العمى ، ظننت انني ميت وانني ذهبت للفردوس ، حيث عيناى الأرضيتان لا تكفيان .



**ماكوري :** صحيح ؟ لو حدث لماكوري ذلك فسوف يظن انه موجود في الركن الأشد إظلاما من الجحيم .

**المتسول :** ( ما زال مبتسما ) لكنني لم اكن سوى طفل صغير . وأعرف انني لم اقترف أية أخطاء . وعلاوة على ذلك ، عقيدتي نمد بالفردوس كل المؤمنين الحقيقيين .. الفردوس برفقة النبي محمد وكل الأنبياء .. ( يصبح جادا ) تلك اللحظات القصيرة كانت الأجل في حياتي . في لحظة ما ظننت ان عيني سوف تفتحان على الأعاجيب حولي . إذ انني سمعت أصواتا مألوفة حولي فابتهجت ، لأنني حسبت أنهم ماتوا مثلي ايضا ، وانهم في الفردوس معي .. ومن ثم تكشفت الحقيقة لي ببطء ، وعرفت انني عائش ، ولكنني أعمى .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

**ماكوري :** لترحمنا الآلهة .

**المتسول :** حتى قبل ان يخبرني أي انسان ، عرفت تماما ما يجب ان افعله لأعيش . عصا ، ووعاء ، واصبحت أسير على الطرقات اشحل الصدقات من الرحالين ، منشدا أدعيتي ، ساكبا البركات فوق رؤوسهم ، البركات التي لم تكن ملكي لأهبها ...

**ماكوري :** لا يا صديقي ، البركات كانت بركاتك . معتقدي علمني ان كل اله يصفاح المتسول بيده ، وعطاياه تمر الى قلبه بحيث يبارك كل انسان ..

**المتسول :** آه . لكن هل باركتهم من أعماقي ؟ ألم يكونوا من الكثرة بحيث كنت أباركهم دون تفكير ، واخذت من أية يد كانت مقطوعة ، ولو كانت خسيصة ؟ وهل كنت اعرف ان كانت الصدقة آتية من قلب نقي أو من سارق وقاتل ، من ورع

## □ سكان المستنقع □

او دنس ؟ لقد شكرتهم وباركتهم بالتساوي . حتى قبل أن يكون لديّ الوقت لاكتشف حجم هباتهم .. ( يبدأ بأرجحة رأسه في الوقت الذي بدأ فيه يغني )

( غناؤه منغم . وكلمات غير واضحة ) .  
دقة طبل بدأت تسمع الآن من خارج المسرح . يسمعها المتسول . يتوقف فجأة عن الغناء . يستمع باصغاء قوي للصوت )

المتسول : هل عندكم احتفال في القرية هذه الليلة ؟

ماكوري : لا . لماذا ؟

المتسول : اسمع قرع طبل .

ماكوري : ( بعد إصغاء للحظة ) لا بد أنها القصفادع . هناك ملء مدينة منها في المستنقعات .  
<http://Archivebeta.Skanet.com>

المتسول : لا ، انه قرع طبل . وهو آت من هذا الطريق .. نعم انه يقترب اكثر .

ماكوري : ن - نعم .. اعتقد انني اسمعه الآن .. الو .

الو : ( من الداخل ) ماذا الآن ؟

ماكوري : هل تسمعين قرع الطبل ؟

الو : أي طبل ؟

ماكوري : ذاك يعني انك لا تسمعين ( بلا تردد ) انها صماء ، منذ أن ولدت . ( يذهب الى الباب وينظر خارجا ) إنهم ليسوا على مرمى البصر الآن .. من ذا يكون .. آه ، أعرف من يجب أن يكون .. انه ابني .

□ سكان المستنقع □

**المتسول :** هل لك ولد .

**ماكوري :** نعم لقد عاد اليوم . كان في المدينة يجمع المال .

**المتسول :** اذن هو غني ؟

**ماكوري :** لا ندرى بعد . فهو لم يتكلم اية كلمة لاي واحد قبل الذهاب الى مزرعته ليرى ما فعل الطوفان بها . . انه غبي ، اخبرته انه ليس هناك شيئا يراه ما عدا ماء المستنقع ، لكنه اندفع خارجا مثل المجنون ، راميا الصرة التي في يده على الارض . وقال انه مضطر ان يرى بنفسه قبل ان يصدق ذلك .

**المتسول :** هل هناك دمار كبير في المزرعة ؟

**ماكوري :** دمار كبير ؟ لم تنفذ حبة واحدة ، ولم تبقى درنة واحدة في التربة . . وما خلفه الطوفان وراءه كان مسموما بالزيت في ماء المستنقع ( بهور راسه ) . . انها كارثة بالنسبة له ، يعود كي يجني المحصول ، فاذا بالطوفان قد دمر كل شيء .

**المتسول :** لكن هل من الممكن . . ايمن زرع هذه الارض بالرغم من المستنقع ؟

**ماكوري :** ( يجهد عينيه بالنظر في الظلام في الخارج ) اوه نعم . يوجد ارض صغيرة هنا وهناك ، حيث يمكن للانسان ان يزرع ما يسد رمق عائلته ، وحتى لو اخذ منها شيئا لاسوق . . فلن يكون كثيرا . . لكن . . انا . . لا استطيع رؤيتهم . . الا انني متأكد انه هو . لا بد انه ذهب الى احد الطبّالين ، وهو بحالة مرح فترة ما بعد الظهر كلها . يمكنه الاتكال على بلويكا ليقرع له الطبل في طريق العودة للترحيب به في منزله .

**المتسول :** هل هناك ارض يمكن للانسان ان يزرعها ؟ هل هناك اية ارض زائدة لانسان يرغب ان يهب نفسه للتربة ؟

## □ سكان المستنقع □

**ماكوري :** ( بهز رأسه ) لا يا صديقي . فاية أرض ، حتى لو كانت تساوي مقدار مثقال تخلص أحدا ما في القرية . حتى الغنم والماعز القليل ليس له أرضا يرعاها . انه مكره أن يتغذى بشجرة الكاسافا وجذور نباتات أخرى .

**التسول :** ولكن اذا رغب انسان أن يأخذ قطعة من أرض المستنقع ويصلحها فهل يسمحون له ؟ واذا رغب أن يصرف ماء القدارة ويجعل الأرض تنتج البطاطا والخس . فهل يسمحون له ؟

**ماكوري :** ( يحرق بوحشية ) فكر بما تقول يا بني . اعرف أي كفر تنطق به في هذا المنزل .

**التسول :** ( مندهشا ) أنا اطلب أن يعطوني قطعة صغيرة من أية أرض غير نافعة للناس .

**ماكوري :** اتريد أن تسرق ثعبان المستنقعات ؟ اتريد أن تخرج الطعام من فمه ؟  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

**التسول :** الثعبان ؟ ثعبان المستنقعات ؟

**ماكوري :** الأرض التي نزرعها ونعيش عليها هي ملكنا منذ أن كان الزمن . والحدود خططت من قبل أشجار الأبروكو التي وجدت منذ ولادة الثعبان . منذ ولادة العالم ، منذ أن بدأ الزمن نفسه . ما هو لنا يخصنا ، وما يخص الثعبان لا يمكن أن يؤخذ منه أبدا .

**التسول :** اطلب غفرانك . ( ينهض ) أنا لم آت كي أشكك بإيمانك . اثابك الله على حسن ضيافتك .. يجب أن أتابع رحلتي .

**ماكوري :** انتظر ( يستمع فترة قصيرة لقرع الطبل الذي يكاد يكون خارج الباب تماما ) ذلك هو طبل الكاهن .. ( تدخل السو

مسرعة ) الو ، ليست هذه تحيات الكاهن آتية عن طريق  
الطبول ؟

الو : نعم . لا بد انه الكاديي .

ماكوري : انه ، انه .. حسنا لا تقفي هناك . رتبي المكان لاستقباله ...  
ازيلي كل القش ... ( تبدأ الو بترتيب الغرفة بسرعة .  
تبعد سلال ماكوري وأسله . ثم تعود لتحزم أشياءها وتأخذها  
خارج الغرفة . تصلح فتيل المصباح ، وتبعد كل ما هو  
مستهجن هناك )

ماكوري : وانظري ان كان هناك بعض الخمر في السقيفة ، فربما يحب  
الكاديي بعضها .

الو : ( بتذمر ) لمعدي هذا ... هيلي العشاء .. انظري ان كان  
هناك خمر .. لماذا لا تحاول ان تقوم ببعض المساعدة .. ؟

ماكوري : اترديني ان اكون قليل ذوق واترك ضيفي وحده ؟ ( يأخذ  
الرجل الأعمى من يده ويقوده الى الكرسي الواطيء ) يجب  
الاتمير انتباهها الى تلك المرأة غير المهذبة .. انها تبتهج  
دائما عندما يشرف الكاديي بيتنا ( يرفع كرسيه ويتحرك  
نحو زاوية الو ) ربما يكون آتيا ليقدّم صلوات الشكر من أجل  
عودة ابنتنا سالما .. انه قدّيسنا ، خادّم وكاهن ثعبان  
المستنقع .. ( يضع الكرسي على الأرض ) هنا ، اجلس هنا .  
يجب أن تكمل حديثنا حالما يذهب .

( الطبلال الآن عند الباب . وخطوات آتية عبر الممر . الطبلال  
أول من يدخل . ينحني باتجاه عكسي ، دقات تمجيد الكاديي .  
بعدها يدخل الكاديي نفسه . مخلوق ضخم الجثة . عمره  
حوالي خمسين سنة ، ناعم الوجه ما عدا بعض خصلات شعر

## □ سكان المستنقع □

اللحية حو ذقنه . رأسه مخلوق تماما ، يلبس نوعا من جلد الأسد . أبيض . يتدلى فيغطي ركبتيه . وحاشية تتدلى فوق ذراعه الأيسر . وهو عار فوق الخصر . نصف أصابع الكاديي على الأقل فيها خواتم . يتبعه خادم ، يطرد الذباب عنه بمنفضة من شعر ذيل الحصان .

**ماكوري :** ( يضع يديه متصالبتين على صدره وينحنى ) بيتي مفتوح لك أيها الكاديي . أهلا وسهلا ومرحبا .

( يضع الكاديي يده على رأسه )

( تسرع الو الى الغرفة وتركع . يباركها الكاديي ايضا )

**كاديي :** ( ينظر الى المتسول الذي يبقى جالسا . يشير الى الطبيب ان يتوقف ) .  
هل هو صديق أيغوزو ؟

**ماكوري :** لا يا كاديي . هذا غريب اتى يطلب صدقة . انه اعمى .

**كاديي :** فلتحفظك الالهة يا صديقي .

**المتسول :** حماك الله من الشيطان .

**كاديي :** ( مدعورا ) الله ؟ هل هو من الشمال ؟

**ماكوري :** نعم . لقد ارتحل طريقا طويلا بدء من بوكانجي .

**كاديي :** آه . من بوكانجي ( للخادم ) كونديفو ، أعط الرجل شيئا .

( يخرج الخادم كيس الدراهم ويوصل الى المتسول ، وعندما يكون على بعد خطوة منه ، المتسول ، ودون تغيير بالتعبير ،

يدير فتحة الوعاء الى اسفل يقف الخادم متحيراً وينظر الى سيده منتظراً أوامر أخرى . ينظر الكادبي بسرعة ، ويحاول الخادم أن يعيد فتح الوعاء الى أعلى . ولكن المتسول يمسك به بقوة ليبقى كما هو . ينظر الخادم مرة أخرى الى الكادبي — الذي تنحنح وبدأ بالتكلم مع ماكوري — يدس النقود في جيبه ، ويسحب خيط الكيس ليفلقه . ويعود الى مكانه )

**الكادبي** : احم .. أين ابنك ؟ سمعت أنه عاد .

**ماكوري** : نعم لقد عاد . ذهب بعد الظهر ليرى مز .. لا بد أنه محجوز من بعض الأصدقاء القدامى ومشاركاتهم الوجدانية .

**كادبي** : نعم . للأسف . لكنه ليس الوحيد ، فالآخرون أضاعوا أكثر مما أضاع ... وعلى كل حال ، قد يكون حصل ثروة في المدينة . ليس كذلك ؟

**ماكوري** : لا أدري .. لم يخبرنا . ألن تجلس هنا ؟ ..  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

**كادبي** : ( يجلس على الكرسي الدوار ) كلهم جمعوا ثروة . كلهم جمعوا النقود .

**ماكوري** : حسناً . آمل أن يكون قد جمع . فهو يحتاج الى مبلغ ما حتى يستطيع أن ينهض من عثرته .

**كادبي** : ألم يرسل لك هذا الكرسي خلال اسابيع من وصوله المدينة؟

**ماكوري** : نعم . قد فعل . انه رجل يحترم كلمته . قبل أن يغادر ، قال لي ، النقود الأولى التي سأحصل عليها ، سأذهب واشتري لك بها واحداً من تلك الكراسي التي تدور مثل الرأس . ويمكنك أن تجلس زبائنك فيه وتدوّنهم حتى يصابوا بالدوار .

## □ سكان المستنقع □

**كاديي :** ( يدفع بمقدمة حذائه الأرض ليدبر الكرسي ) أي - انه مريح .

**ماكوري :** نعم ، عندما لا يكون عندي زبائن ، اجلس عليه . انه احسن بكثير من الكرسي ... الو .

**الو :** آتية .

**ماكوري :** متى سنشرب شيئاً ؟ هل تريدن منا ان ننتظر الليل كله ... ؟ ( متحدثا لكاديي ) وعندما جلبوه في عبارة النهر ، فانه فتح حفرة أسفل الزورق ، وكاد يفرقه .. وهذا ليس كل شيء ، لان الحمل قد غرز في المستنقع ، واضطروا ان يخرجوه .. الو .

**الو :** ( تأتي بقرعة مجوفة ، وعدد من اكواب القرع ) ها هو .. لا داعي لان تخرج امعاءك بالصراخ .

**ماكوري :** ( يأخذ القرعة منها ويصب الشراب . والو تديره . تنحني احتراما لكاديي عندما تقدم له الكوب . يستنشق ماكوري السائل قبل ان يبدأ بصبه ) ١ - ١ - ها . ستجد هذا الشراب رائعا يا كاديي ..

**كاديي :** هل تم تخميره لمدة طويلة ؟

**ماكوري :** شهور وشهور . عجنت القصبات حوالي ...

**الو :** اأنت عجنتها ؟

**ماكوري :** لو افسحت لي المجال يا امرأة .. كنت عازماً ان اقول ان ابني قد عجن القصبات قبل ان يذهب الى المدينة .



□ سكان المستنقع □

**الو :** ( خلال قيامها بتقديم الشراب تنظر من الباب الى الخارج )  
اتمنى أن يأتي . اتمنى لو يسرع ويعود الى منزله . الظلام  
دامس والمستنقعات . .

**ماكوري :** ( بنفاذ صبر ) اسمعي ، اسمعي ، خذي هذه للطبّال ،  
وأوقفي تقيّئك . ستكون غلظته ، اذا لم يأت قبل أن ننهي  
شرابنا . باه ، ربما اعتاد الآن على شراب البيرة الموضوعة  
في الزجاجات ، بدلا من النجاح في تخمير القصب الصحي ،  
المخمر في رغوة المستنقع نفسه .

( كل واحد من الحضور معه شرابه ما عدا المتسول الذي  
يرفض الكوب بالرغم من محاولة الاقناع الخرساء من قبل  
الو ، الكادبي ينتظر ماكوري كي يأتي ويتذوق شرابه )

**ماكوري :** ( يأخذ الكوب من الكادبي ) اذا كان وجهي يكذب افكاري ،  
فانني أرجو أن يأخذ السم مفعوله فورا . ( يشرب جرعة  
وبعيده ثانية ) .

**كادبي :** فلتحفظنا عناية السماء جميعا ( يشرب ثم يتلمّظ ثم ينظر  
حول الغرفة ويقول بوقار ) لقد توقفت الامطار .

**ماكوري :** ( يهز راسه بارتياح ) كانت قد توقفت في احوال كثيرة  
يا كادبي . انها فترة هدوء مؤقت قبل العاصفة .

**كادبي :** لا . اخيرا توقفت الامطار ، المتنبئون التابعون لي اكدوا ذلك .  
لقد بدأت السماء بالانقشاع ، انها مجرد غيمات قليلة تهب هنا  
وهناك في موازاة النهر .

**ماكوري :** ( يهز كتفيه بلا مبالاة ) حمدا للالهة .

## □ سكان المستنقع □

**كادي** : الفيضانات انتهت .. والنهر يتراجع ، ونستطيع الزرع ثانية ... انا الآن في حل من نذري .

**ماكوري** : نذكر يا كادي ؟

**كادي** : نعم . عندما بدأ الفيضان . وطفئت المستنقعات على الأرض . نذرت للثعبان ألا أحلق ولا اغتسل حتى تتوقف الأمطار .

**ماكوري** : ( يقرع كوبه ) لم اسمع بهذا .. هل ذلك سبب زيارتك ؟

**كادي** : نعم . ألم تحزر ؟

**ماكوري** : ( مخرجاً رغوة الصابون ) سأتهيا في لحظة ...

**كادي** : لا ، أيها المعجوز ، سأنتظر ابنك .

**ماكوري** : تنتظر ابني ؟ كما تريد يا كادي .. وأرجو أنه لا يزال يتذكر مهنته . فقد مضت مدة طويلة على آخر مرة أحسن فيها استعمال الموسيقى .

**كادي** : هل خرج منذ وقت طويل ؟

**ماكوري** : من أول النهار .. ولا بد أن يعود في أية لحظة . قد يكون خرج مع أصدقائه يشربون .. فهم لم يشاهدوه كل هذا الفصل . ولن يتركوه يغادروهم بسرعة .

**الو** : أنه مضطر أن يعود الآن . فأي واحد من أصدقائه يستطيع أن يبقى عنده طويلاً ؟

**كادي** : هل جلب معه زوجته ؟

**الو** : لا . أنه لا يريد أن يعرضها إلى الطرقات المملوءة بالفيضان ، ولا إلى ازعاجات الرحلة .

**ماكوري :** ( باشمراز ) كلهم لا يتحملون المصاعب . هذا الجيل من الشباب حساس مثل ...

**الو :** آو . اسكت فوراً . إن افغوزو كان محظوظاً بزواجه منها . وعليه أن يتحمل العودة الى النهر حتى ولو لم تكن مع وازوري العجوز الذي لا يزال ينقل المسافرين بالمعدية عبر التيار المرتفع . الصيادون الآخرون ربطوا مراكبهم وشباكهم . ( تذهب للمنزل )

**ماكوري :** اليس ذلك ما أخبرتكم به ؟ فحالما جاء الفيضان ، هرب الشباب الى زوجاتهم ، ما عدا وازوري . انه عجوز معمر مثل السلحفاة ، ولكنه يحتفظ بالمجداف في يده . ( يقوم الخادم ويهمس في أذن كادي )

**كادي :** آه ، نعم . كذبت انسى . ( يفرغ قدحه ويعطيه لماكوري ) يجب أن اذهب أولاً الى داروغا . فابنه سيختن الليلة ويريدني أن اتلو بعض صلواتي المعتادة ... سأعرج عليكم في طريق عودتي ( ينهض ، يساعده الخادم )

**ماكوري :** كما تريد يا كادي . وحين يعود افغوزو سأخبره لمتيهاً من أجلك .

**كادي :** سأرسل رجلاً يبحث عنه .. ( يفرك ذقنه ) هذا العش بدأ يجتذب ذباب المستنقع . يجب أن اتخلص منه الليلة . ( يخرج . يتبعه الطبيب الذي أخذ يقرع له كما كان يفعل قبل ذلك ، ينحني للخلف )

**ماكوري :** ( الذي كان قد أبعد لهم الحصير . ينظر خلفهم بينما قرع الطبل يتلاشى يتنهد ) ما هذا اليوم ، ما هذا اليوم . يبدو

## □ سكان المستنقع □

أن العالم كله قد اختار هذا اليوم كي يهبط فجأة في بيتي ..  
( يتوقف كأنما هو مصاب بالتذكر .. ) يا لذي الكرسي الكبير  
هذا . هل أنا عجوز الى هذا الحد الذي أعجز فيه أن أخلق  
له ؟ عجوز الى هذا الحد ؟ .. في حين أنه عجوز معمر مثل  
الزعمان نفسه .. باه ، أرجو أن يكون يفوزو محتفلاً مع  
أصدقائه ، وأن يأتي الى البيت مخموراً . انه - انه . سنرى  
ساعتها من ذا الذي يملك يدين ثابتتين . سنرى من ذا الذي  
يذهب من هنا بذقنه مجرحة .. دامية .. انه - انه ..  
( يتوقف ثانية ، يفكر باجهد .. ) طيب أين كنت أنا قبلاً...؟  
الو .

**الو :** ( تدخل الو ومعها الماء الساخن ) إذا كنت تريد أن ترفع  
صوتك عالياً ، فأخرج الى المستنقع وتحدث الى الضفادع .

**ماكوري :** أهـا . هل ذلك هو الماء ؟ لا . لا . هاتيه الى هنا .. تعال  
يا صديقي .. تعال الى هنا . انه . من الأسهل أن تفسل  
رجليك وأنت جالس على هذا الكرسي .. ( يقوده الى الكرسي  
الدوار ) هل تدري ؟ لقد جلبت معك حظاً سعيداً .

**المتسول :** أنا ؟

**ماكوري :** حسناً ، ألم تسمع ما قاله الكادي ؟ الأمطار توقفت ..  
والفيضان انتهى . لا بد أنك تحمل حظاً مع عكازك .

**المتسول :** نعم . أشعر أن الجو أصبح أكثر اعتدالاً ، والسحب تنحسر  
من فوق رأسي . اعتقد أن أسوأ الفصول قد انتهى .

**ماكوري :** آمل ذلك . انها مرة واحدة أو مرتين في كل حياتي أذكر أن  
الفصل كان سيئاً جداً .

**المتسول :** كم تكون ممتنين لو كان عندنا هذه الزيادة من المطر الذي عندكم هنا . لو كان عندنا واحد بالمائة من الأمطار التي عندهم ، لما كنت جالسا تحت سقفك دقيقة واحدة .

**ماكوري :** أحقا هي بلد قليل الأمطار ؟

**المتسول :** ( يتنسم بملاطفة ) أسوأ من ذلك .

**ماكوري :** قحط ؟ هل عندكم قحط ؟

( أثناء حديث المتسول ، تقرض ألو وتفسل رجله . وعندما تنتهي تمسحهما ليجفا . تتناول عبوة من على الرف وتفرك قدميه بما يشبه المرهم )

**المتسول :** نحن معتادون على القحط . فالفصل عندنا طويل مستمر

الجفاف . ولكننا اعتدنا عليه . حتى حين تمطر ، كانت التربة تترك الماء يجري داخلها وينضم إلى مجرى ما في رحم الأرض . كل ذلك عرفناه ، وكنا قانعين أن نعيش على الصدقات . إلى أن أتى يوم .. منذ حوالي السنة أو أكثر ( يأخذ رشقة خفيفة من الماء الذي في الوعاء . كان ماكوري قد جلب كرسيه الصغير وجلس عند الجانب الأيسر من الكرسي الدوار ناظرا إلى المتسول ) .. ومن ثم جاءنا مطر لم أشهد له مثيل في حياتي كلها . والتربة لم تحتفظ بالماء فقط ، بل بدأت بانبثاق الأوراق هنا وهناك .. حتى شجر الكولا الذي كان قد توقف نموه منذ نشوئه ... جوب الدخن اندفعت في طريقها خلال التربة . وباقات قليلة من عشب الفيل ظهرت بسبب البذور التي كانت مزروعة ومنسية من فصل إلى فصل . والأفضل من كل هذا كان الأمل الذي بدأ ينمو في أعماق كل واحد منا .. والحق يقال إن الأرض كانت ممثلة فاحلة لعدة أجيال . إذ كانت الحقول لم تنبت القمح

لمدة طويلة هي اطول من عمر اي معمر في القرية . ولم تكن تعرف شيئا سوى جفاف الأرض . والتربة الجافة . وذرات الغبار الجاف وسحب الغبار حتى ولو لم تكن هناك رياح . لا شيء سوى نسر يطير منخفضا ويخفق جناحيه فوق الأرض . . ولكن بعد ان نزل المطر هذه السنة . . أصبحنا نستنشق حلاوة اوراق الليمون ، كما كان الاحساس بسعف نخيل الصحراء الذي لم تكن نعرفه مبهجا . . لم يكن الاعتقاد بولادة جديدة اكثر من ان نشرع بالعمل قبل أن تغير التربة رايها وتستوعب رطوبتها . هجرنا الطرقات العامة ومشينا على هذه الأرض ، والمعاول في الأيدي . وكم كانت قليلة هناك لان القرية كانت غير معتادة على الزراعة لمدة طويلة ، ولم يكن هناك اكثر من عدد قليل من الفؤوس . الا أننا اخذنا عصيتنا وحرثنا بها الأرض . لقد ارهقنا رؤوس اوتادنا وخرقنا بها الرمل والحصى حتى الاستنزاف . . وبدأت السماء وكأنها فرحت بعملنا . فقد كانت بركانها سخية ، وشعورها الودي كان بجانبنا . هطلت الأمطار عندما كنا نريدها . وبزغت الشمس ، وبدأت البذور بالنضوج .

( يدخل ابغوزو بهدوء ، ويبقى قرب الباب بشكل غير مرئي )

لا شيء يمنعنا من الذهاب الى المزارع ، منذ اللحظة التي تظهر فيها البراعم بعد كل هذه الشهور من الانتظار . لقد كنا ندور حول موز الجنة ونمسح جلودنا به ، نمسحها بنعومة ، بحيث لا يتأذى اصفر برعم فيها . لقد كان هذا هو الأكثر حميمية من واحدنا تجاه الآخر . كانت هذه هي اللحظة التي أصبحت فيها القرية عشيرة والعشيرة عائلة . وكل هذا كان قد تم من قبل الله في واحدة من يديه الواسعتين ثم جبهه مع طين الأرض . . لقد أحببنا صوت خطوات الانسان العابر اذا كان خفيف تنفسه يهب الحياة لمعجزة التبرعم . لقد

## □ سكان المستنقع □

نسينا حتى التسول . وعشنا على معجزة ميلاد هذه الأرض  
الجديد .. ورائحة جودتها الغنية .. ولكنها قلبت ظهر  
الجن ، لتصبح فنا للكراهية . فالوليمة لم تخصصنا نحن بل  
كانت تخص الجراد .

ماكوري : ( بشكل لا ارادي ) الجراد ؟؟

التسول : لقد اتى بحشد هائل ، واحتل الأرض ، وخلال ساعة او  
ساعتين أصبحت القرية عارية .

الو : ( بتأوه ) اي بي ، اي بي ...

( يدفن ماكوري رأسه بيديه )

التسول : خرجت هائما من منزلي ، ووجهت وجهي نحو النهر .  
وعندما كنت أقول للمار الغريب ، دلّني يا صديقي على النهر ،  
كان يجيبني : أي نهر ؟ كنت أقول له أي نهر ، على أي جدول  
دلّني على طريق البحر نفسه . المهم فقط أن يكون هناك  
ماء . لأنني مريض من الجفاف .

ماكوري : اي بي ، ابدي الآلهة غير متساوية في العطاء ، فعطايها تصبح  
عبثا من .. ( الو ، التي كانت قد انتهت من مهمتها ، تأخذ  
الوعاء وتنهض . انها مذعورة من رؤية ايفوزو المفاجئة .  
فتسقط الوعاء من جزرها )

الو : ولدي .

ماكوري : هم ؟ اوه ، اخيرا عاد .. ( ينتبه فجأة الى الوعاء الساقط  
يصيح ) ولكن اكان ذلك سببا مناسباً لك كي تفرقي المنزل  
كله ؟ اذهبي الآن ونظفيه بدلا من التحديق ببله نحو الرجل  
تعال الى هنا يا ايفوزو . تعال واجلس يا بني .

□ سكان المستقع □

**التسول** : ( ناهضا ) ابنك ؟ . اهو الابن الذي حدثتني عنه ؟

**ماكوري** : نعم .. هيا اسرعي . اسرعي وجففي المكان .

( يتحسس التسول عكازه ويتحرك من على الكرسي . يجلس  
إيفوزو . ويبدو انه غير مكترث بمن حوله )

**ماكوري** : ما الذي اخترك ؟ هل كنت تتعاطى الشراب ؟

**ايفوزو** : لا . ذهبت في نزهة لوحدي .

**ماكوري** : كل فترة بعد الظهر ؟

( يهز ايفوزو رأسه )

هل تقصد أن تخبرني .. ؟ ( بانزعاج ) هل انت على ما يرام  
يا بني ؟

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

**الو** : ( تدخل الغرفة تحمل قطعة قماش بالية، تلتقط آخر سؤال )  
هل هو مريض ؟ ماذا حدث له ؟

**ماكوري** : ليس مريضا . اسأله فقط كيف حاله .

**الو** : ( على ركبتيها ، تبدأ بمسح الأرض ) حسنا ، كيف حالك ؟

**ايفوزو** : ( دون اي نوع من الشعور ) سعيد أن أكون في البيت . سعيد  
أن أكون ثانية مع اهلي .. ليس ذلك ما يجب أن يشعر به  
كل ابن يعود الى بيته ؟

**ماكوري** : ( بعد مراقبته فترة ) هل رايت المزرعة ؟

( ايفوزو صامت )



يجب الا تستصعب الامر كثيرا يا بني . ليس هناك شيء  
الا . . ( بهز رأسه بياس مؤثر ، ويرى الو ما تزال تمسح  
الأرض ) عجلي يا امرأة . ان ياخذ الرجل اي طعام بعد  
زهرته كل النهار ؟

( تلهث الو )

**ايفوزو** : لا . لا تزج نفسك ، انا لا اريد العشاء .

**ماكوري** : ولكنك لم تأكل شيئا كل النهار .

**ايفوزو** : لقد تناولت وليمتني من الترحيب . فقد وجدتها في المزرعة  
حيث الفاصولياء والقمح قد عملا طبخة لا نهائية من الرجل .

**المتسول** : ( يتقدم ) سوف تزدهر ثانية يا سيدي .

**ايفوزو** : ( ينظر الى المتسول ، كأنما يراه لأول مرة ) من انت ؟ ولماذا  
تناديني بسيدي ؟

**المتسول** : انا منجول ، شحاذ بالمولد والحظ . اما انت فانك تملك  
مزرعة . لقد توقفت عند مزرعتك الجيدة التربة ، تلك التربة  
التي تنشق بالاصابع مثل طين الاجر الاحمر عند المزج ،  
ولكنها تحتاج الى اصابع الجفاف التي جلدها رقيق . سوف  
اكون عبدك . ساهب نفسي لك واعمل في الأرض لصالحك .  
واشعر انني استطيع ان اخضعها بيدي مثل طفل مطيع .

**ايفوزو** : ( ينظر من الو الى ماكوري الذي بهز كتفيه فقط ) من اين  
اتيت ؟

**المتسول** : من بوكانجي .

## □ سكان المستنقع □

**ايغوزو :** ( يعود الى مزاجه السالف ) بوكانجي . نعم . سمعت بها .  
سمعت بها ..

( يبدأ طبل الكاديي ثانية ، يأتي صوته من خارج المسرح )

**ماكوري :** الكاديي . لقد نسيت يا بني ، الكاديي كان هنا . اعتقد انني  
اسمعه الآن عائدا . انه يريد أن تحلق له الليلة .

**ايغوزو :** صحيح ؟

**ماكوري :** نعم . بما أن الأمطار قد انقطعت . فقد انتهى نفره . ارادني  
أن أحلق له ، ولكني قلت ، لا ، يا كاديي انا ما ازال قويا  
وصحيح الجسم . ولكن أصابعي تهتز قليلا من آن لآخر ،  
وجلده طري .

**ايغوزو :** نعم . اليس غريبا أن يكون جلده طريا ؟ اليس غريبا أن يكون  
ناعما ومسانا بشكل جيد ؟

**التسول :** ( بلهفة ) هل هو سمين يا سيدي ؟ عندما تكلم ، اكتشفت  
ضخامة حقيقية في صوته .

**ايغوزو :** اي ، انه سمين فهو بدحرج نفسه مثل الزبدة ومثل خنزير  
البحر المشحم .

**الو :** يجب أن نتحدث بشكل افضل عن القديس يا بني .

**ماكوري :** ( توت - توت ) المدينة جعلته غير صالح . غير صالح أبدا .

**التسول :** سيدي ، اصحيح ما قالاه ؟ هل تكلمت على نحو سيء عن  
القديس لأن قلبك في المدينة ؟

□ سكان المستنقع □

**ايفوزو :** لماذا ؟ ماذا يهيك أنت ؟

**المتسول :** الخادم يجب ان يعرف اعماق السيد ، وبعدها يمكنه ان يخدمه بشكل جيد .

( ايفوزو ما يزال مستمرا بالتحديق بالمتسول متحيراً )

**المتسول :** هل تطيع الثعبان يا سيدي ؟ هل تعتقد مع العجوز - ان الارض يمكن الا تكون مستصلحة ؟ ان المستنقع المتعفن لا يمكن ان يطهر ؟

**ايفوزو :** انت عبد غريب الاسئلة ؟ ماذا يعني هذا بالنسبة لك ؟

**المتسول :** حتى العبد يمكن ان يعرف حدود ملك سيده .

**ايفوزو :** تعرف ذلك الان <http://Archivebeta.Sa>

**المتسول :** ربما . اعرف الان ان الثعبان قد اخذ نصيبه ، ولكن لا اعرف من الذي حدد الاملاك .. هل هو الكاهن أم السيد ؟

**ايفوزو :** وماذا يهم ذلك ؟

**المتسول :** انا خادم حر . وهبت نفسي باختيارى . وهبت دون سؤال ، ولكن يجب ان اعرف من اخدم لانني عندها لن احدد عملي .

**ايفوزو :** اخدم من تريد . ان ذلك لا يعني لايفوزو شيئاً .

**المتسول :** هل يعيش القديس بشكل جيد ؟ هل يسان الثعبان ويفدى بشكل جيد ؟

## □ سكان المستنقع □

**ايغوزو :** يمكنك ان ترى بنفسك . فكل فخذ من فخذه مثل قربة زيت النخيل ...

( يرفع المتسول رأسه الى الوراء ويضحك . انها المرة الاولى التي يفعل فيها هكذا . والتأثير كان سريعا على ماكوري والو ، اللذين حداقا به بتعجب . ايغوزو ينظر بشكل عادي ) .

**ايغوزو :** حين يضحك العبد امام سيده فهو عبد غير مكرث .

**المتسول :** ما الذي اقتاتاه الثعبان في اوقات القحط ؟ هل نما على السرطانات السامة ؟ هل شرب راسب طين المستنقع ؟

**ماكوري :** ( مرتعدا من الغضب ) حذار . تلك هي حدود انتهاك الحرمات . ان ذلك اعتداء بل اعتداءات على كرم هذا المنزل .

**المتسول :** ( بمرارة ) اطلب غفرانك . ان السؤال من حق السيد لا من حق العبد ( يتحسس طريقه الى الركن الاقصى ، ويبقى واقفا هناك . )

**ايغوزو :** ( بتفكير ) اي . هكذا كان .. هكذا كان .. فبعد ان رايته ياتي الى هذا البيت ، استدرت وذهبت بعيدا ثانية . رجعت الى الثعبان الذي تكلمت معه كل فترة ما بعد الظهور .

**ماكوري :** فعلت ماذا ؟ عمّن تتحدث ؟

**ايغوزو :** عن الكادبي . رايته حين دخل هذا البيت . الا انني ذهبت وتابعت مسيري في المستنقعات .

**ماكوري :** صحيح ؟

**ايغوزو** : نعم ، فانا لم استوثق نفسي .

**ماكوري** : لم تستوثق نفسك . لماذا ؟ ما الذي فعله بك الكادي ؟

**ايغوزو** : لا ادري . حتى هذه اللحظة ، لا ادري . لذلك ربما من الاحسن ايضا ان ياتي . ربما يستطيع ان يوضح . ربما يعطيني تفسيراً لما يبدو مظلماً وفضلاً . . عندما واجهت القساوة في المدينة لم اشتك . وعندما استشعرت عريتها من كرمها ، قبلتها . عندما رايت سكينها تقطع الروابط وحب القرابة والنسب وتحول الأخ ضد أخيه . .

**الو** : ( بسرعة ) . اذن فقد قابلته . وجدت أخاك في المدينة .

**ايغوزو** : انا ؟ .

**الو** : صمتك الا يخدع احداً يا ايغوزو . هل تظن انني - كل هذا الوقت - لم اعرف ؟

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

**ايغوزو** : انه ميت . لقد قلت ذلك بنفسك . لقد قلت ذلك بشكل مقتنع .

**الو** : اية ميتة مائياً ؟ ذلك ما اريد ان اعرفه . الام بالتاكيد يمكن ان تقول ذلك كثيراً . وان تغفر خطيئة الكذب على نفسها - ولو كان ذلك في لحظة السؤال . وهو ما يزال ابني يا ايغوزو . انه ما يزال توأمك .

( يبقى ايغوزو صامتاً )

**الو** : انا عاجزة - لكبر سني - ان احج الى قبره . كما انني اضعف من ان اعيده ثانية الى الحياة . انا اسأل كي اعرف . . ايغوزو هل وجدت ابني ؟

( بعد لحظة . يهز راسه ببطء )

## □ سكان المستنقع □

**الو :** اسمعنيها بشفتيك ، وعندها سادرك انها ليست خديعة من عيني . هل ابني عائش ؟

**ايغوزو :** ( بضجر ) . عائش .

**الو :** ( هازة براسها ) هو عائش . ما الذي يحدث له حين يتنفس هواء اجنبيا . ربما يكون هناك شيء في المكان الذي يجعل الرجال ينسون ( ذاهبة ) ماذا لو يعيش كافيا نفسه فقط . عائش . لا يمكن للواحد ان يسأل كثيرا ( تدخل المنزل )

**ماكوري :** ( بشكل عادي ) اكان في حالة جيدة ؟

( يهر ايغوزو راسه )

**ماكوري :** واضح انه غير متأكد كيف يواصل . يثبت عينيه في الأرض ، بحيث يرقب ايغوزو . ببطء . وتردد ) هل .. هل كنتما تلتقيان أحيانا ؟

**ايغوزو :** لقد عشت تحت سقفه - لفترة .

**ماكوري :** ( صائحا اثناء مغادرة الو ) هل تسمعين ذلك ؟ هل تسمعين ابتها الغراب العجوز ؟ هل كان .. هل .. هل ؟ هل قلت انه كان في صحة جيدة ؟

**ايغوزو :** صحته جيدة اكثر مني ومنك . واكثر الف مرة وهو غني .

**ماكوري :** عال ( صائحا ثانية ) هل تسمعين ؟ الم اقل ذلك دائما ؟ ( اكثر ثقة الآن ) وكيف جمع ثروته ؟

**ايغوزو :** بأخشاب العمارات . قطعها وارسلها عبر البحار .. انه ثري كبير .

□ سكان المستنقع □

**ماكوري** : هل تحدث عن والده ؟ هل يتذكر بيته ؟

**ايفوزو** : آوشيك ميت بالنسبة لك وبالنسبة لهذا البيت ، دعنا لا نستحضر خياله .

**ماكوري** : ( يقف متحيراً للحظة ثم ، بانفجار مفاجيء ) ماذا فعل يا ولدي ؟ ماذا حصل في المدينة ؟

**ايفوزو** : لا شيء سوى ما يحدث للقادم الجديد الى السباق . المدينة تشيد نفسها في الهواء ، وبقوة رجلها النحاسيتين ترفس المغامر في قفاه الصغير .

**ماكوري** : وآوشيك ؟ اكان على الحصان الذي رفبك ؟  
( ايفوزو صامت )

**ماكوري** : هل ارهقك أخوك يا ايفوزو ؟ حدثني يا بني . ماذا حصل بينكما ؟

( ايفوزو صامت ايضا ، ثم )

**ايفوزو** : الجرح يلتئم بسرعة اذا ترك مغلقا . ما حصل لا يساوي المال ... الا يكفيني انني قلت في النهاية لنفسى ... لي بيت ووطن ، ومع انه يمتد في منتصف بركة الماء الموحلة ، سأعود اليه ثانية . وعندى قطعة الارض الصغيرة التي صعدت للدمار الذي احاط بها . وسأنتج قليلا من الفاكهة للبيع . لقد زرعت هذه الارض قبل ان اذهب ، وحانت الفرصة كي اجني ، فقرون الكوكا ، لا بد متفجرة بالامتلاء ... لقد عدت بالأمل والسلوى في قلبي . لقد عدت بثقة الذي عاش مع ارضه وفلحها بإيمان .

□ سكان المستنقع . □

ماكوري : انها ارادة السماء ..

ايغوزو : لم يدرك ذلك في خلدي .. التفكير ان المزرعة يمكن ان تغدر بي بكاملها هكذا ، ان تقذف بالوتد الأخير الى هذا الخسران المالي الكبير ...

( طبل الكاديبي أصبح مسموعا اكثر )

المتسول : سيدي . اعتقد ان الشعبان سيصل .

ايغوزو : استطيع سماعه ايها الخادم ، استطيع سماعه .  
( مغرزة الكاديبي تصل الباب . يركض ماكوري ليبعد الحصير .  
والمغرزة تدخل كالسابق . ثاني الو ثانية وتنحني )

كاديبي : هل عاد آه ؟ . ايغوزو جميل ان اراك ثانية .

( ينهض ايغوزو بلا عجلة ، يحاول الكاديبي ان يباركه . ولكن ايغوزو يتحاشى هذا ، كما لو كان ذلك مصادفة ) اني مسرور برؤيتك سالما معافى ( يجلس على الكرسي ) آه ، اي شغل كان ذلك . لقد كان الطفل يصرخ بأعلى صوته بشكل يكفى . ان يجعل كل الضفادع تغوص في المستنقع ..

ماكوري : ( ينحني له ، وبلمح شيطاني على وجهه ) هل حدث الأمر يا كاديبي ؟ هل اخذ الطفل بثأره .

كاديبي : اوه ، نعم ، لقد فعل . لقد جرّع الدواء الشافي باندفاع مفاجيء .

( يرقص ماكوري ببهجة ، ضاحكا بمزاجه الغولي )



**كاديي** : ذلك كان كل شيء . يا للام الحمقاء ، لقد سمعت الصراخ وحاولت ان تصل الى ابنتها من المكان الذي كانت محبوسة فيه .

**ماكوري** : ودفنت ابنتها .

**كاديي** : عجيب ، ألم يحدث ذلك ؟ فالأمهات لا يمكن ان يوثق بهن .. ويعتقد انها قد نجحت في النهاية .

**ماكوري** : ( واضعا اصابعه على راسه ) الالهة حرمت ذلك .

**كاديي** : صحيح . وقد اضطرت ان اطهر الطفل وان ابرئه من جريمة الدنس . انه الطهور الرابع الذي عرفته قد حدث .

**ماكوري** : احسن شيء هو ارسال الام خارج المنزل .

**كاديي** : اتظن ان المحاولة لم تتم ؟ ان زحزحتهن اصعب من تهدئة الولد .

**ماكوري** : اي . ذلك صحيح . كل النساء متمعشات للدماء . انهن يحبين ان يسمعن الطفل يولول ويصرخ من الالم . عندها يمكن ان يهتززن طربا ويقلن . هذا ما تستحقه فانت طفل مزعج . الان ستعرف اية آلام عانيتها خلال ولادتك .

**كاديي** : آه . تلك هي الحقيقة .. على كل حال ، انتهى كل شيء .. انتهى كله وكفى .

( يتنحج بتفاخر ويستدير الى ايفوزو ) وكيف المدينة يا سيد؟ هل جمعت ثروة يا ايفوزو ؟

## □ سكان المستنقع □

- ايفوزو** : لا .. ابن يجب ان احلق لك ، يا كادي ؟
- كادي** : ( محتاراً ) أين .
- ايفوزو** : هل احلق الراس ام الذقن ؟
- ماكوري** : ( يتنفس بشدة ، ثم يحاول ان يتكلف مصادفة في نغمة حديثة ) لا تأبه لذلك يا كادي . انه مزاج أهل المدن .
- كادي** : آ . آه .. الذقن ، يا ايفوزو ، احلق الذقن .
- ايفوزو** : ( يبدأ بتحضير العدة ) هل قمت بنذور أخرى يا كادي ؟
- اكانت هناك مباحج أخرى امتنعت عنها حتى ضعف المطر ؟
- كادي** : أوه ، نعم ، أوه ، نعم بالفعل . لقد نذرت ان يبقى جسمي بلا غسيل .
- ايفوزو** : آه . وهل بقيت قابعا في البيوت ؟
- كادي** : لا . لدي واجباتي .. فالتاس ما زالوا يموتون كما تعرف . والأمهات ما زلن يلدن الاطفال .
- ايفوزو** : اذن ، ربما كنت مرة او مرتين تحت المطر .. ؟
- ماكوري** : ( بسرعة ) ايفوزو .. انت .. انت .. كنت عازما ان تحدث الكادي عن المدينة الكبيرة .
- ايفوزو** : انا ؟
- كادي** : آه . نعم . حدثني عن المكان . هل كان العمل جيدا كما يقولون ؟

□ سكان المستنقع □

ايفوزو : لبعض الناس .

كاديي : وانت ؟ اكان عملك ناجحا .

ايفوزو : ليس اكثر مما جنيت من زراعتي .

كاديي : تشجع يا ايفوزو ، انا لا احاول ان احصل على تعهد لتقدم  
ثورا من اجل القربان .. هل جنيت بعض المال ؟

ايفوزو : لا .

كاديي : لا بد انه نال شيئا كما ارى .. اعترف انك جمعت ما يكفي  
لشراء هذه القرية - رجالا ، وعقارات ، وكل شيء .

ايفوزو : ( يزلق الملاءة البيضاء من فوق راس الكاديي ) لا . يا كاديي .  
لم اجمع شيئا ابدا .  
<http://Archivebeta>

كاديي : آه ، كلهم قانعون .. هل جمعت القليل اذن .

ايفوزو : لا لم اجمع شيئا ابدا .

كاديي : ( ينظر اليه بقساوة . وهو منزعج بشكل واضح من مزاج  
ايفوزو . يتكلم بعصبية ) حسنا . لا يهم . المال يأتي للبعض  
سرعة ، ولاخرين يأتي ببطء شديد ، لكن دورك سيأتي  
يا ايفوزو قريبا . سيأتي قبل ان يمر وقت طويل .

ايفوزو : انا خائف ان دوري قد حان الان . لقد فقدت كل شيء ،  
اموالي الموفرة . حتى موقعي كرجل . كما ان القروض  
تراكمت علي .

كادبي : مستحيل .

ايفوزو : هل أخبرك ماذا قدمت كضمانة ؟ هل تريد ان تعرف يا كادبي؟

كادبي : ليس زوجتك الجميلة كما آمل ( يقهقه ) لاحظت أنك قد أثبت بدونها .

ايفوزو : لا يا قديس ، لم تكن القضية قضية زوجتي . ولكن ما قدمته كان كبيرا مثل زوجتي . لقد رهننت محصول مزرعتي .

ماكوري : ها .

الو : ايفوزو ، يا ولدي المسكين .

كادبي : ( ضاحكا ) وما نظننا ؟ هل يقوم اي واحد باقراض المال مقابل مزرعة لم يرها أبدا . هل هم أغبياء رجال اعمالك هؤلاء الى هذا الحد ؟  
<http://Archivebeta.Sakhrif.net>

ايفوزو : لا ليسوا اغبياء . أخي اقلتهم ، انه اي شيء ما عدا كونه غيبا .

الو : آوشيك ؟

ماكوري : ابني ؟ لحكم ودمك ؟

( تبقى الو محدقة نحو ايفوزو عدة لحظات . ثم تهز راسها بحيرة تامة ومطبقة ، تدور ببطء وتذهب الى المنزل مترهلة أكثر مما مضى )

ايفوزو : ( بالهدوء القاسي نفسه ) انتظري يا اماء . . لم أخبرك بكل شيء .

□ سكان المستنقع □

( يبدأ يرغى الصابون على وجه الكادبي )  
الو : عرفت ما يكفي ( توقفت ولكنها لم تستدر ) ولكنني لم افهم  
ابدا . واشعر بالتعب يا بني . اعتقد انني سأذهب الى  
النوم .

ايفوزو : الا تريدان ان تعرفي اخبار زوجتي ؟ . الا تهتمين بالطفلة  
الصالحة البسيطة التي طلبت يدها للزواج بي من أجل  
مصلحتي ؟

( تذهب الو ببطء خارج الغرفة .  
( يبدأ ايفوزو بالحلاقة للكادبي . هناك صمت

ايفوزو : ( دون توقف ) أبي . أبي ، قل يا أبي ، هل اخي كرجل احسن  
مني .

ماكوري : لا ، يا ولدي . قلبه فقط اكثر ملائمة للمدينة .

ايفوزو : ونحن اضافة الى ذلك توامان ، وبالرغم من ذلك فقد تطلع  
الى زوجتي ، لقد تطلع الى زوجتي ، اتفق معها وذهبت  
اليه . . قل يا أبي ، هل النساء سهلات كثيرا تحت تأثير  
الثروة الى هذا الحد ؟ هل النساء كلهن سواء ؟

ماكوري : الو مختلفة . لقد ادارت رؤوسهم ولكنها حفظت راسها .

ايفوزو : شكرا يا أبي . اين الغريب الذي سيكون خادمي ؟

التسول : هنا يا سيدي .

ايفوزو : انتم عميان البصر معروفون بالموهبة اكثر من انسان حكيم .  
انت اكتشفت من صوت الكادبي انه سمين . . اهدأ يا كاهن

## □ سكان المستنقع □

المستنقعات ، فالموسى حادة ، ويدي غير مستقرة . . اما زلت  
منتبها اليّ ابها الخادم ؟ لقد استمعت اليّ ، اهنالك شيء  
في صوتي يخبرك ما هو النقص ؟ هل هناك شيء في صوتي  
يخبرك : لماذا تهجر العروس جانب زوجها ، ولما يعض على  
زواجها ثلاثة اشهر ؟

**المتسول :** يجب ان اكتشف الجواب في صوت العروس .

**ايفوزو :** ذلك كلام حكيم . . انت تمتلك مكتسبات الخادم الحقيقي .

**ماكوري :** انت تتكلم بفراية يا ايفوزو . ما الذي يدور براسك ؟

**ايفوزو :** انها مجرد لعبة اطفال يا ابي . مجرد لعبة الغاز ، لقد اجبت  
انت على اسئلتك ، وكذلك خادمي فعل . والان دور الكادبي.

**كادبي :** انا جاهز <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

**ايفوزو :** اسئلتي معك ابها القديس يجب ان تكون بطريقة ملتوية ،  
ولكنك ستحلها لانك تتكلم بصوت الالهة . . . ؟

**كادبي :** كما قلت سابقا انا جاهز .

**ايفوزو :** من يجب ان يهدى ثعبان المستنقعات ؟

**كادبي :** الكادبي .

**ايفوزو :** من ياخذ هبات الناس بانتظام بحيث يتخم الحيوان وينام  
قريب العين بوليمة القربان ؟

**كادبي :** الكادبي .

□ سكان المستنقع □

**ايفوزو :** ( يزداد حديثه سرعة وكثافة ) على من تعتمد الأرض حتى يحسن اليها الثعبان ؟ أخبرني بذلك أيها القديس . أخبرني بكلمة واحدة .

**كادي :** الكاديي .

**ايفوزو :** هل ترى قناعي أيها القديس ؟ هل هو من القرية ؟

**كادي :** نعم .

**ايفوزو :** هل كانت الغابة تنمو في هذه القرية ؟

**كادي :** نعم .

**ايفوزو :** هل غنّيت مع الآخرين ؟ يئس مع الآخرين ، هل خدم المستنقعات مع بقية القبيلة ؟  
<http://Archivebeta.Sa>

**كادي :** نعم .

**ايفوزو :** ولذلك فان الثعبان لا يمكن ان يقيء في الفصل الجائر ويفرق الأرض ، ولذلك فانه لا يمكن ان يبتلع الرحالة المتهور ويزدده في اللحظة الجائرة . ألم أقدم معزاتي الى الكاهن ؟

**كادي :** نعم .

**ماكوري :** ايفوزو ، حراس الجو أحيانا يكونون بخلاء بالاحسان .

**ايفوزو :** اسكت يا ابي . . وهل قدّم لهم القربان نيابة عن الثعبان ؟

**كادي :** نعم .

□ سكان المستنقع □

**ايفوزو** : قدّم كل الذي وصله من القمح حتى الثور ؟

**كادي** : كل شيء .

**ايفوزو** : المعزاة والفروج الأبيض اللذين وهبتهما قبل ان اذهب ؟

**كادي** : كل شعرة وريشة .

**ايفوزو** : وهل تم التوضيح أن القربان كله مني بشكل جلي - اذ انني طلبت الحماية من السماوات لي ولبيتي ولابي ولامي ولزوجتي ولارضي ولاناث منزلي ؟

**كادي** : كل الصلوات قلت .

**ايفوزو** : ومنذ بدأت احرق التربة ، ألم اعطه حقه منها ؟ ألم اجلب حبات العدس الاولى للمزار ، واسكب الزيت الاول فوق الهيكل ؟

**كادي** : بانتظام .

**ايفوزو** : وعندما بارك الكاديي زواجي ، وربط عقدة السماء ، ألم يعد بحياة طويلة ؟ ألم يعد بالأطفال ؟ ألم يعد بالسعادة ؟

( كان ايفوزو قد خلق كل شيء ما عدا لطخة من رغبة الصابون ، ويبقى واقفا بيده فك الكاديي السفلي ، واليد الأخرى تمسك بلا اكتراث بالموسى على الجانب الآخر من وجهه )

**كادي** : ( لم يجب هذه المرة )



**ايغوزو :** ( ببطء وقرف ) لماذا انت سمين هكذا يا كادي ؟

( الطبيب يحدّق ، يتردد ثم يركض خارجا ، يتحرك الخادم بشكل اقرب الى الباب )

**ماكوري :** ( يفرك اصابعه حول راسه ) فلتسامحني السماء ، ما الذي حدث هنا الليلة . ارجو ان ترفض الأرض مقالة ابني الحمقاء .

**ايغوزو :** لقد كذبت على المنطقة يا كادي ، وخنقتها في حظائر الثعبان .

**ماكوري :** ولدي . استمع الي ...

**ايغوزو :** اذا ذبحت عجلا تاغها ، هل تعتقد ان الأرض يمكن ان تتنفس

ثانية ؟ اذا ذبحت كل بهائم المنطقة وقدمت كل مقياس من الصلاح قربانا ، هل يتغير الامر بالنسبة لحياتنا يا كادي ؟ وهل يتغير شيء من مصائنا ؟

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

( يهرب الخادم أيضا ) .

**كادي :** ( في صوت مخنوق ) ماكوري . تكلم مع ابنك .

**المتسول :** سيدي .. سيدي ..

( يطلق ايغوزو آخر كمية من رغوة الصابون بضربة سريعة ،

جعلت الكادي يجفل ، يتركه ويرمي الموصى على الطاولة )

( ويندفع كادي فورا ممزقا ثوب الحلاقة من رقبتة . ذاهبا

نحو الباب )

**كادي :** ( لاهئا ) ستدفع ثمن هذا .. اقسم سأجعلك تدفع ثمن

هذا .. هل تظن انك تستطيع ان تجعل الكادي حمارا ؟

هل تظن انك تستطيع ان تسكب انتهاكك للحرمان في اذني

دون عقاب ؟ .

## □ سكان المستنقع □

**ايفوزو :** اخرج بسرعة يا كادي ( يفرق في الكرسي ) وفي المرة القادمة عندما ترغب الاحتفال بإيقاف المطر ، لا تختار الحلاق الذي يفرق محصوله تحت الوحل .

**كادي :** ستدفع الثمن ، أقسم بذلك .. ستدفع ثمن هذا .  
( يلقي عنه الملاء ويخرج )

**ماكوري :** ماذا فعلت يا ولدي ؟

**ايفوزو :** أعرف أن الفيضانات يمكن أن تجيء ثانية . وأن المستنقع سيستمر بالضحك على مساعينا . أعرف أننا نستطيع أن نغذي ثعبان المستنقع وأن نقبل قدمي الكادي - ولكن الضباب سيبقى يتصاعد ويعفن سنابل القمح .

**ماكوري :** يجب أن أذهب خلفه حتى لا يهيج القرية ضدنا ( يقف عند الباب ) هذا منزلك يا ايفوزو ، وأنا لن أطردك منه ولو كان العالم كله ضدك . ولكنه من المستحسن لك أن تعود إلى المدينة إلى أن تنسى هذه .

( يخرج )

( صمت )

**المتسول :** ( بنعومة ) .. سيدي .. سيدي .. يا ذباح الثعابين .

**ايفوزو :** ( بصوت متعب ) اتعجب ما الذي دفعني لهذا .

**المتسول :** ماذا يا سيدي ؟

**ايفوزو :** هل تعتقد أن قوتي الوحيدة كانت كذلك من اليأس ؟ أم أن هناك شيئا من الرغبة كي أثبت ذاتي ؟  
( يبقى المتسول صامتا )

**ايفوزو :** صاحبك السمين ذهب . ولكن هل يظل مبتعدا ؟

**المتسول :** اعتقد ان الرجل العجوز على حق . يجب ان تعود الى المدينة .

**ايفوزو :** هل هناك فائدة ممكنة اذا تغيرت الارض الموحلة الى اخرى .

**المتسول :** ساتي معك واصحبك . وان كانت هناك حاجة ساتسول من أجلك .

**ايفوزو :** ( يحدق به ، بهز راسه ببطء ) ، أي نوع من الناس انت ؟ وهل استأهل منك حتى تتسول من أجلي ؟

**المتسول :** جعلت نفسي خادمك . هذا يعني اني يجب ان اشاركك شوائبك .

**ايفوزو :** انا متعب جدا كي أفهم كل هذا . اعتقد انه يجب علينا الذهاب الى السرير . هل أعطوك مكانا تنام فيه ؟

**المتسول :** هل سأعود معك الى المدينة ؟

**ايفوزو :** لا يا صديقي . انت تحب هذه التربة . وتحب ان تجلبها بيدك . انت تحلم بشق خطوط الزراعة تحت الفيضان . وان تصنع كرات صغيرة من الوحل كي تغلف بذورك . اليس كذلك ؟

**المتسول :** نعم ، يا سيدي .

**ايفوزو :** وانت مؤمن ، اليس كذلك ؟ اما زلت تؤمن بما تزرعه ؟ ان ذلك سوف يورق وسترى شمس المحصول .

**المتسول :** لا بد . ففي تجوالي ، اعتقد انني نمت براعة المداوي .

## □ سكان المستنقع □

**ايفوزو :** اذن ابق . ابق هنا واعتن بالزرعة . يجب ان اذهب .  
( يقطع الغرفة كأنما ليذهب الى المنزل . يتردد عند الباب .  
ثم يستدير ويسير ببطء مبتعدا )  
أخبر اهلي انني لم استطع البقاء كي افول لهم الى اللقاء .

**المتسول :** هل ستذهب الآن يا سيدي ؟

**ايفوزو :** يجب الا اكون هنا عندما يتنادى الناس الى سفك الدماء .

**المتسول :** لكن الماء مرتفع ، يجب ان تنتظر حتى ينخفض مستوى  
الفيضان .

**ايفوزو :** لا . اريد ان اجذف اثناء ذهابي .

**المتسول :** اليس الوقت ليلا ؟

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

**ايفوزو :** بلى .

**المتسول :** اذن ساتي معك . انا اعرف الظلام . دعني آت معك عبر  
المستنقع . حتى حافة النهر .

**ايفوزو :** اعيان مجتمعان في الظلام ؟ لا .

**المتسول :** وكيف ستقطع النهر ؟ صاحب المعبر لا يتواجد وقت الظلام .

**ايفوزو :** ( ما زال ناظرا خارج النافذة . يصمت . يسير بعيدا .  
يمسك شغل الرجل العجوز بحركات ذاهلة . يرميه وينظر  
للأعلى )

الأطفال والعجائز والمهترئون والبسطاء يمكثون هنا أيها الخادم .

( يمشي ببطء للخارج )

□ سكان المستقع □

**المتسول :** ولكنك ستعود يا سيدي ؟

( يتباطأ ايفوزو قليلا ، ولكنه لا يقف )

**المتسول :** اسراب السنونو تجد امشاشها ثانية عندما ينقشع الجليد .  
حتى الخفاش يهجر الجحور المظلمة في الاشجار ويضرب  
الاوراق الرطبة بأجنحة من جلد . كان هناك اجنحة في كل  
مكان عندما مسحت قدمي عند بابكم . سمعت الصرصار  
يحفر بنفسه تحت المفصل كما قال لي الرجل العجوز ....

( يتأرجح الباب . وتأوّه المتسول . ويشوّر يديه ويقول )  
ساكون هنا لأقدم فائدة .

( مصباح الزيت تطفئ ببطء ثم بشكل نهائي . يبقى  
المتسول في النقطة نفسها . ضوء القمر سقط فوقه من خلال  
النافذة . )

## النهاية

**الكاتب الافريقي « وول سوينكا » في سطور :**

تثقف « وول سوينكا » في كل من جامعتي ( ابادان وليدس ) .  
وتولى مناصبه التعليمية في كل من جامعتي « ابغلي واباتان » . انه لم  
يكن مشهورا في نيجيريا وانكثرا ككاتب مسرحي فحسب وانما كشاعر  
وممثل ومخرج ايضا . نشرت قصائده في المجلات والصحف مثل :  
« اتكاو نثرو التاييز لتراري سبليمنت » .

## □ سكان المستنقع □

لعب سوينكا دورا هاما في تكوين وتشجيع المسرح في نيجيريا ،  
مشكلا بذلك فرقة الخاصة ، اقنعة ١٩٦٠ ، التي قدمت انتاجه الاول  
من المسرحيات ( رقصة الغابات ) احتفالا بعيد استقلال نيجيريا عام  
١٩٦٠ . ومثلت مسرحيته ( الطريق ) في لندن في مهرجان فنون الكومنولث  
( رابطة الشعوب البريطانية ) عام ١٩٦٥ . نال جائزة الدراما المنشورة  
في المهرجان الاول للفنون الزنجية في « داكار » عام ١٩٦٦ .

وقد أعيد تمثيل مسرحيته « الاسد والجوهرة » في لندن على مسرح  
البلاط الملكي عام ١٩٦٦ .

مسرحيته الأخيرة ، حصاد كونجي ، اخرجت أيضا في داكار .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

